

37

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

ARQUITECTURA BARROCA



VISCONTEA

El barroco y su arquitectura

EL siglo XVII se caracterizó por una variedad desconocida hasta entonces. El *cosmos* unificado y jerárquicamente organizado de la Edad Media se había desintegrado durante el Renacimiento, aportando a la vida humana un nuevo elemento de elección. «En el sistema religioso de la Edad Media, cristalizado en la escolástica, toda fase de la realidad recibía un puesto específico que determinaba completamente su valor según la mayor o menor distancia respecto al Ser Supremo. En ese tipo de sistema no hay lugar para la duda, y toda actividad mental lleva inherente la conciencia de estar protegida por ese orden inviolable que no compete al pensamiento crear, sino solo aceptar»¹. Con el advenimiento del Humanismo, sin embargo, surgió la cuestión del libre albedrío que recibió en Florencia fundamento social y político. En su oración fúnebre por Nanni Strozzi (1428), Leonardo Bruni dijo: «Una libertad igual existe para todos: la esperanza de obtener puestos elevados y de progresar es igual para todos.» Ya cien años antes de eso, los florentinos habían llegado hasta nombrar a sus magistrados por sorteo. El sistema absoluto de la Edad Media fue así sustituido por una vida política activa que halló nueva base en los *Studia humanitatis*.

Sin embargo, el Renacimiento no abandonó la idea de un universo ordenado. Puede decirse que llegó a una interpretación nueva, basada en la geometría y la armonía musical, con la que se introdujo una escala de valores distinta, asignando a todas las cosas un lugar según su grado de «perfección»². En esa estructura el hombre tenía libertad de elegir, como lo expresa Pico della Mirandola en su famosa paráfrasis de la creación: «Por tanto, tomó al hombre, esa obra de tipo indefinido, y, poniéndolo en medio del universo, así le habló: Ni sitio determinado, ni un aspecto propio, ni don especial alguno, te hemos dado, Adán, con el fin de que el sitio, el aspecto y los dones que conscientemente hubieras anhelado los tengas y poseas por tu voluntad y tu sentimiento... Podrás degenerar en aquellas (formas) inferiores que son brutales; podrás, por decisión de tu alma, regenerarte con aquellas superiores que son divinas»³.

Pero el concepto renacentista de libertad dentro de un universo armonioso y significativo no duró mucho. Erasmo y Lutero representan la duda en la libertad y la «dignidad del hombre», y Copérnico (1545) desplazó la Tierra del centro del universo⁴. Los cimientos políticos de la civilización florentina se desmoronaron y la división de la Iglesia ratificó la desintegración de un mundo unificado y absoluto. Durante el siglo XVI se sintió esa innovación como una rotura pavorosa que sumía al hombre en la duda y la alienación. La actitud general halló su manifestación artística en los fenómenos que suelen agruparse bajo la denominación de «Manierismo».

Hacia fines del siglo XVI cambió esa actitud. El caso de Descartes es particularmente iluminador. Habiendo hallado que todo puede dudarse, llega a la conclusión de que su propia duda, como *pensamiento*, representa la única certeza. «Examinando atentamente lo que yo era, y viendo que podía imaginar que no tenía cuerpo y que no había mundo ni lugar donde estuviera, pero que, por eso mismo, no podía imaginar que yo no existiera y que, contrariamente, del mismo hecho de que pensara dudar de la verdad de otras cosas se deducía con toda evidencia y certeza que yo existía...»⁵. Basándose en esa certeza, continúa para construir un sistema comprensivo de «hechos». «La gran originalidad de Descartes y lo que le permite evitar la conclusión de Montaigne y de los escépticos es que, en vez de considerar los objetos de duda, separa el acto de dudar de todo lo externo a él, y de ese modo elimina la propia base del escepticismo»⁶.

Sin embargo, la actitud general del siglo XVII no siempre tenía esa originalidad. El hombre buscaba, sobre todo, la seguridad eligiendo entre corrientes alternativas de la época. De todos modos, se aceptó la nueva situación y se marchó para siempre el antiguo mundo unitario. Aunque eso no significa que se hubieran concluido los conflictos; la desintegración del mundo antiguo culminó, en realidad, con la guerra de los Treinta Años que paralizó gran parte de la Europa central durante la primera mitad del siglo XVII. Pero ya nadie volvió a creer en un restablecimiento del antiguo orden y el hombre miró nuevamente hacia el futuro. El mundo nuevo del siglo XVII, por consiguiente, puede llamarse «pluralista», en tanto que ofrece al individuo la *elección* entre alternativas diferentes, bien sean religiosas, filosóficas, económicas o políticas. Todas las alternativas se caracterizaban por la finalidad que habíamos hallado en el pensamiento de Descartes: llegar a un *sistema* completo y seguro basado en axiomas o dogmas *apriorísticos*. El individuo, en su deseo de certeza absoluta, podía encontrarla en la tradición de la renovada Iglesia romana, en una de las escuelas de Reforma, todas las cuales se basaban en la creencia en la verdad absoluta de los textos bíblicos, en los grandes sistemas filosóficos de Descartes, Hobbes, Spinoza y Leibniz, o en la monarquía absoluta de «derecho divino». Tal actitud es muy natural; de hecho, representa intentos diferentes, pero análogos, de encontrar un sustituto del perdido *cosmos*.

A pesar del nuevo pluralismo, podemos considerar el siglo XVII como una época unitaria, la *época barroca*. Con lo cual ni evocamos un «espíritu místico de la época» ni nos referimos a simple «homogeneidad estilística». Lo que tenemos presente es la *actitud* fundamental humana que prevalece a pesar de las diferencias en la elección, el *espíritu de sistema*, valiéndonos de la expresión de D'Alembert⁷.

Mediante la libertad de elegir, el hombre amplió enormemente las posibilidades de estructurar su propia vida, al menos teóricamente; en realidad, la elección estaba limitada por su situación inmediata. En

otras palabras, no todas las alternativas estaban disponibles para todos, sino que estaban confinadas a determinadas zonas geográficas, cuya distribución general se estableció después de la guerra de los Treinta Años⁸. El siglo xvii experimentó ciertas migraciones de grupos humanos, como la expulsión de los hugonotes de Francia (1685). Aunque pertenecían a determinadas «zonas», los sistemas eran, en cierto sentido, «abiertos». No siendo *cerrados*, su propagación era esencial y se generalizó su carácter dinámico y centrífugo. Sin embargo, la propagación solo se hace significativa y eficaz en relación con un *centro* que representa los axiomas y las peculiaridades fundamentales del sistema. Los centros religiosos, científicos, económicos y políticos eran focos de fuerzas irradiantes que, vistas desde el propio centro, no tenían límites de espacio.

De ese modo, los sistemas del siglo xvii tenían carácter abierto y dinámico. Partiendo de un «punto» fijo, podían extenderse infinitamente. Esa nueva relación con el infinito apareció primero en los escritos de Giordano Bruno, el cual dice: «Infinito spacio ha infinita attitudine, ed in quella infinita attitudine si loda infinito atto di esistenza», y continúa imaginando una pluralidad de mundos: «Sono dunque Soli innumerabili, sono terre infinite, che similmente circuiscono quei Soli...»⁹. En ese mundo infinito, *movimiento* y *fuerza* reciben importancia primordial. Ideas análogas se encuentran en la filosofía de Leibniz cien años después; pero también en el mundo más sencillo y racional de Descartes hallamos la idea de que la *extensión* espacial es la propiedad fundamental de todas las cosas y que sus diferencias se basan en «movimientos» diferentes. Por tanto, la geometría es el instrumento adecuado para comprender el mundo. Mientras el universo geométricamente ordenado del Renacimiento era cerrado y estático, la concepción barroca lo hace abierto y dinámico.

Así comprendemos cómo los dos aspectos aparentemente contradictorios del fenómeno barroco, sistematismo y dinamismo, forman una totalidad plena de significado. La necesidad de pertenecer a un sistema absoluto e integrado, pero abierto y dinámico, fue la actitud fundamental de la época barroca.

Esta actitud se nutrió con las realizaciones características del período: los viajes de exploración, con el descubrimiento de un mundo aún mayor y más complejo; la colonización, que extendió los confines sociales y culturales del pluralismo europeo; la investigación científica, que sustituía la tradicional idea de armonía y los grados de perfección con el estudio y la investigación experimental¹⁰. Esa *expansión* general tiene como correlación necesaria una especialización creciente de las actividades humanas; toda disciplina, toda actividad, se vio forzada a definir su propio campo. En este ámbito es importante señalar la ruptura de esa unidad de arte y ciencia que constituyó el fundamento del *uomo universale* del Renacimiento. El artista ya no osaba ser



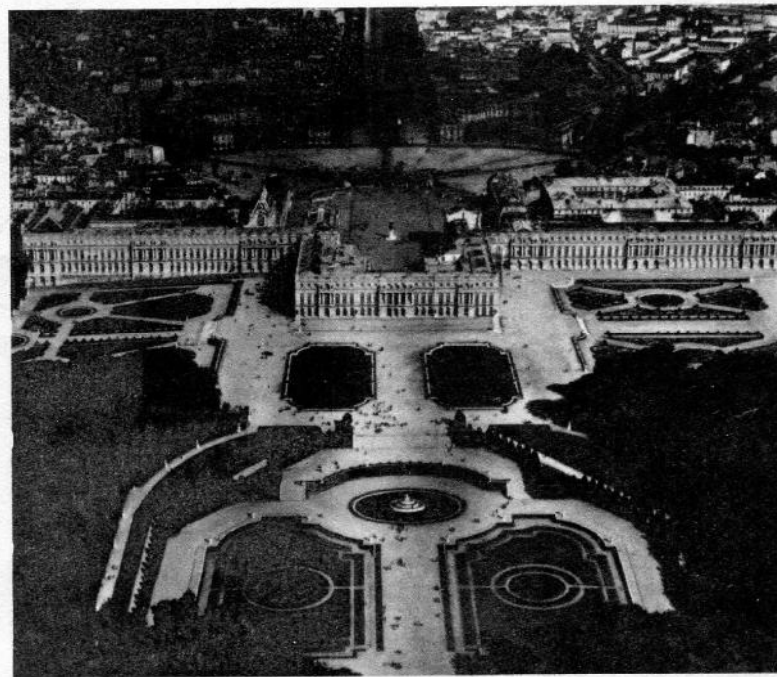
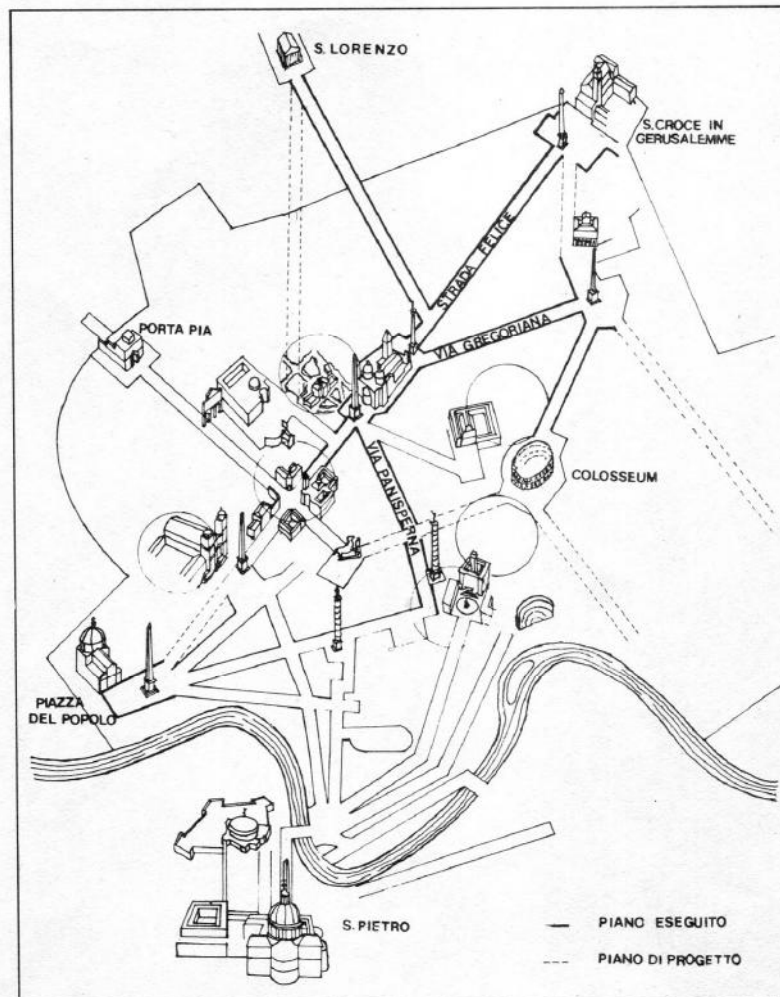


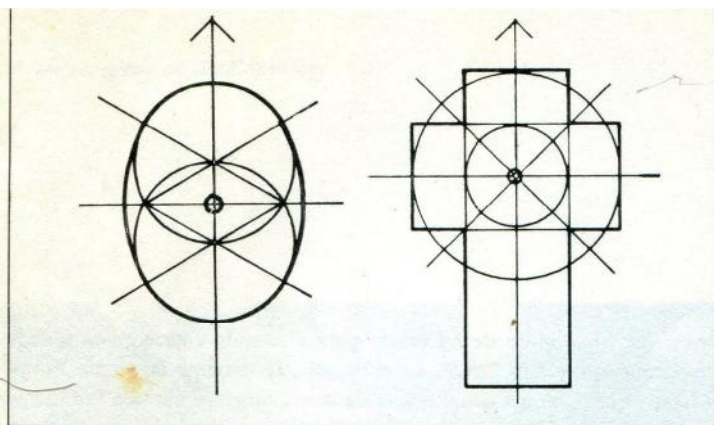
2. Roma, proyecto de Sixto V en la reconstrucción de Giedion.

3. Versailles, vista aérea.

filósofo o científico y, en consecuencia, la teoría artística perdió mucho de su fuerza durante el siglo XVII. De hecho, si queremos comprender los propósitos de los arquitectos barrocos, los hemos de deducir de los tratados de los siglos anteriores o posteriores¹¹. En vez de perseguir el ideal del «hombre universal», la época barroca asignó al individuo un puesto fijo en la jerarquía social. Podía elegir, hasta cierto punto, el sistema que prefiriese, pero difícilmente su situación dentro de él. Socialmente, por tanto, la época barroca aún era «cerrada».

En la práctica, ninguna época había tendido en igual amplitud a hacer «visible» o manifiesta su forma de vida. La *persuasión* fue el medio fundamental empleado por todos los sistemas para que sus alternativas fueran operantes. Y aunque es cierto que la ciencia y la filosofía tienen que demostrar más que persuadir, hasta el propio Descartes emplea un lenguaje «común» y comienza su *Discurso* con el relato de su propia vida para dar una nota de simpatía al lector. De hecho, «el propósito último de Descartes era persuadir a los hombres de que, en su tarea de reconstruir el mundo, solo un método, el suyo, era el único eficaz. Es decir, que su método era esencialmente un instrumento para la acción»¹². La religión, dejando a la ciencia lo que se puede demostrar, se hizo más dependiente de la persuasión que nunca jamás. Eso ya lo había realizado san Ignacio de Loyola y dio origen a sus *Ejercicios espirituales*, escritos primero en español, y que tienden a una imitación de Cristo a través de la imaginación y el arrobamiento místico. Posteriormente, la Iglesia romana vino a dar particular importancia a las imágenes visuales como medios de persuasión. «Y los obispos enseñarán esto con cuidado: que, por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, expresados con pinturas u otras representaciones, el pueblo se instruya y confirme en el hábito de recordar y repensar continuamente los artículos de la fe...»¹³. Pero aun las Iglesias protestantes practicaron la persuasión por medio de sermones en lengua común y música sacra¹⁴. Finalmente, las monarquías absolutas recurrieron a grandes festivales y ceremonias para hacer visible el triunfo del sistema. La persuasión tenía como finalidad la *participación*. De hecho, el mundo barroco se puede definir como un «gran teatro», donde cada cual tiene asignado su papel. Sin embargo, tal participación presupone *imaginación*, facultad que se educa por medio del arte. Por lo cual el arte era de importancia primordial en la época barroca. Sus imágenes eran medios de comunicación más directos que la demostración lógica y, además, accesibles a los analfabetos. En consecuencia, el arte barroco se concentra en imágenes vivaces de situaciones, reales y subreales, más que en la «historia» y la forma absoluta. Descartes dijo: «El encanto de las fábulas despierta la mente.» La finalidad general era inducir a un modo de vivir de acuerdo con el sistema. Por lo cual el arte se hizo «oficial» y se institucionalizó en las *academias*¹⁵. Pero, al mismo tiempo, el carácter del arte barroco amplió y profundizó una

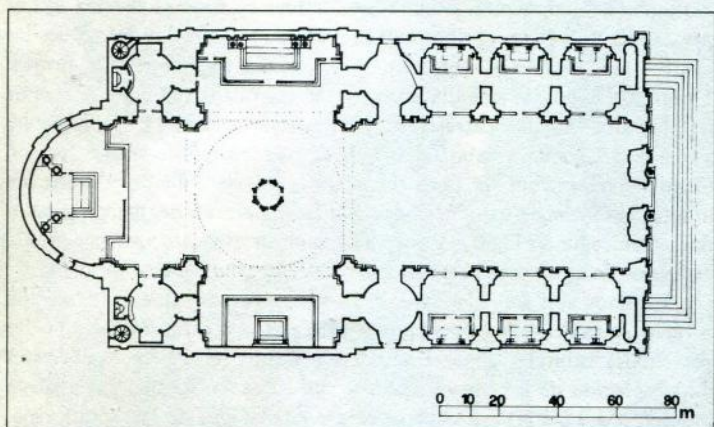




4. Diagrama tipo de iglesia barroca. Espacio central alargado y espacio longitudinal centralizado.

5. Roma, iglesia de Gesù, planta (del Dizionario di Architettura e Urbanistica).

6. Roma, iglesia de Gesù, fachada.



«fenomenización» de la experiencia, que hizo al hombre más consciente de su propia existencia. En consecuencia, la participación barroca, que debería ser refuerzo del sistema, condujo en definitiva a su desintegración.

Los temas de la arquitectura barroca

Para describir la actitud humana fundamental y la forma de vida de la época barroca hemos empleado términos tales como «sistema», «centralización», «extensión» y «movimiento». Todos esos términos también pueden emplearse para describir la arquitectura barroca. Si examinamos un mapa de París y sus alrededores, de 1740, encontramos que todo el paisaje se ha transformado en una red de sistemas centralizados que, idealmente, tienen una extensión infinita. La mayoría de ellos datan del siglo XVII. En un ámbito mayor aún, París constituía el centro de un sistema análogo que abarcaba a toda Francia. Y si empleamos una lente de aumento en el mismo mapa reconocemos que los elementos singulares, los edificios, están organizados basándose en modelos análogos. Difícilmente se encontrará otra época histórica que manifieste con mayor evidencia la correspondencia entre la forma de vida y el entorno arquitectónico. Es fácil de comprender esa correspondencia si se recuerda que se consideraba que el mundo tenía como propiedad fundamental una extensión geoméricamente ordenada. Esta extensión sirve siempre de referencia como «centro semántico», es decir, un lugar que incorpora los «dogmas» fundamentales de la forma de vivir. En relación con ese foco, la existencia del hombre adquiere pleno significado: especialmente se expresa mediante un sistema de movimientos posibles o de «recorridos» que convergen en el centro.

También la arquitectura renacentista había dado gran importancia a los modelos de organización centralizada, bien en los edificios o en los proyectos de «ciudades ideales». Sin embargo, la centralización renacentista tiene un carácter estático y cerrado. Los sistemas jamás se extienden más allá de límites definidos, y los elementos permanecen aislados en el paisaje. También tienen acentuada individualidad, mientras que los elementos de los sistemas barrocos operan y se subordinan recíprocamente a un centro dominante. Durante el siglo XVII se rompió la armonía estática del espacio renacentista y se impuso un fuerte interés por el movimiento y el contraste, así como una nueva relación entre el espacio interior y el exterior¹⁶. Aunque muchas de las estructuras formales fundamentales de la arquitectura barroca se desarrollaron durante el siglo XVII, la arquitectura manierista no alcanzó ninguna verdadera tipología¹⁷. El siglo más bien se caracterizó por la experimentación incesante reflejando las dudas e inseguridades generales del período.

Hacia el final del siglo XVI, no obstante, se hizo evidente la pronunciada tendencia hacia la sistematización que se inició en Roma

como manifestación de la total restauración de la Iglesia católica. La base, por tanto, era religiosa, y su finalidad, expresar el cometido de Roma como centro dominante del mundo católico. Por lo cual es muy natural que el «punto crítico» lo marque una obra a nivel *urbanístico*. En 1585, el papa Sixto V puso en marcha un grandioso plan para la transformación urbana de Roma¹⁸. Las ideas fundamentales del proyecto ya estaban desarrolladas antes que Felice Peretti, cardenal Montalto, ascendiera al solio pontificio en 1585 con el nombre de Sixto V. Puso inmediatamente a trabajar al jefe de los arquitectos pontificios, Domenico Fontana, y, en 1586, se había terminado la primera gran calle nueva, la Vía Felice (hoy Vía Sistina). La meta fundamental del plan era unir los principales centros religiosos de la ciudad por medio de calles anchas y rectas. Fontana escribió: «Queriendo ahora Nuestro Señor facilitar el camino a quienes, movidos por devoción o por votos, suelen visitar con frecuencia los lugares más santos de la ciudad de Roma, y en particular las siete iglesias tan celebradas por sus grandes indulgencias y reliquias que hay en ellas, ha abierto en muchos lugares muchas calles muy anchas y rectas para que todos, sea a pie, a caballo o en coche, puedan partir de cualquier lugar de Roma que deseen y continuar derechamente a las más famosas devociones»¹⁹. Sixto V también incorporó a su plan los fragmentos de la planificación renacentista realizada por sus predecesores, en particular el tridente de la Piazza del Popolo, donde se ramifican tres calles que enlazan la puerta principal de la ciudad con distintos distritos²⁰. Las nuevas calles trazadas por Sixto V también estructuraban las grandes zonas abandonadas entre la ciudad medieval y la muralla aurelia. En general, el plan daba nueva coherencia a la ciudad. Los aislados «nudos» del pasado se unieron para formar una red con la que expresar el papel del elemento individual como parte del sistema religioso general.

La ciudad

El plan de Sixto V hizo de Roma el prototipo de la unidad fundamental de la arquitectura barroca: la *ciudad capital*. Esto es natural si se considera el papel de Roma como centro de uno de los mayores sistemas de la época y también su pasado glorioso como *caput mundi* de la Antigüedad. El desarrollo de la ciudad capital, por tanto, es la primera respuesta concreta a la necesidad de una incorporación «visible» de la estructura del mundo barroco. La cita de Domenico Fontana demuestra que el proyecto realizado también sirvió como medio de persuasión, ya que imponía y facilitaba la visita «sistemática» a los lugares sagrados. De ahí que toda el área de la ciudad quedara compenetrada de valor ideológico y se convirtiera, realmente, en *città santa*.

Mientras las ciudades de la Edad Media y del Renacimiento eran mundos relativamente estáticos y cerrados, la nueva ciudad capital se transformó en el centro de fuerzas que se extendían más allá de sus lí-

mites. Se hizo punto de referencia para el mundo entero en su sentido más concreto que lo fueron, en el pasado, Jerusalén o la propia Roma. Mientras la tipología constructiva de la arquitectura barroca representa un desarrollo ulterior de modelos existentes, la ciudad capital es una concepción fundamental original que influye en todo el sistema al que pertenece. Así, ya en el siglo XVII se reconoció que la capital reduce los centros secundarios a meros satélites sin una verdadera vida propia. Durante el siglo XVI se halla por vez primera que la red de calles tiende a integrarse con las carreteras «territoriales» exteriores, aunque rara vez puede llevarse a cabo tal integración de acuerdo con la intención ideal. Primeramente, la mayoría de las ciudades aún necesitaban un amplio cinturón de fortificaciones que las separaran del campo circundante; en segundo lugar, la estructura interior existente apenas permitía el desarrollo de un plan barroco coherente. Por tanto, lo que normalmente encontramos son fragmentos de un sistema barroco que, no obstante, revelan claramente las intenciones generales. Lo mismo ocurre en las principales capitales como Roma y París. Los resultados insuficientes de adaptación de las nuevas ideas a una situación urbana ya existente indujeron a Luis XIV a edificar otra ciudad fuera de la capital vieja. De hecho, Versalles es más que un palacio; el pabellón de caza de Luis XIII se transformó en centro de una «ciudad ideal» completa, que parece tener una extensión infinita.

El carácter dinámico y «abierto» de la ciudad capital se expresa también por su estructura interior. Las calles anchas y rectas permiten intenso tránsito de personas y vehículos, de acuerdo con las nuevas necesidades de la «participación», y hacen patente el deseo barroco de sistematización. Ya en 1574, el papa Gregorio XIII había dado nuevas normas para la erección de edificios en Roma, preparando la ciudad para el gran plan de su sucesor. Las normas estipulaban que las casas tenían que estar juntas y que los espacios abiertos entre los edificios habrían de cerrarse con paredes desnudas²¹. Es evidente que la finalidad era *unificar* el panorama urbano formando espacios coherentes definidos por superficies edificadas continuas. En su *Discurso*, Descartes escribe: «...con frecuencia hay menos perfección en las obras compuestas de varias piezas hechas por artífices diversos que en aquellas construidas por uno solo... Así, las ciudades antiguas que originariamente solo eran pueblos y transformadas con el transcurso del tiempo en grandes ciudades, suelen estar muy mal proporcionadas en comparación con las ciudades trazadas a voluntad por un arquitecto..., si bien los edificios tomados separadamente son, a veces, tan artísticos o más que en las ciudades planificadas...»²².

Por tanto, en la ciudad barroca, los edificios por sí solos pierden su individualidad plástica para formar parte de un sistema superior. Eso significa que el *espacio* entre los edificios adquiere nueva importancia como verdadero elemento constitutivo de la totalidad urbana. De hecho,



el plan de Sixto V es una planificación de espacios, más que una distribución de edificios. La planificación barroca organiza la extensión relacionándola con los centros, entre los cuales *uno* suele ser dominante. Como esos centros representan una detención del movimiento horizontal, deben definirse por medio de un eje *vertical*. Sixto V y Domenico Fontana veían ese problema espacial básico y se valieron de obeliscos egipcios, hallados entre las ruinas romanas, para marcar los nudos de su sistema ²³. En otros casos se utilizaban edificios con esa finalidad; las altas cúpulas de las iglesias resultaban particularmente adecuadas para interrumpir la extensión horizontal de la ciudad, por lo cual el simbolismo de la Iglesia llegó a ser una parte orgánica del sistema urbano. Aunque esos edificios «monumentales» tuvieran gran valor plástico, jamás quedaban aislados del conjunto. Incluso los volúmenes exentos de las «residencias» del barroco tardío adquieren significado como centros de un sistema coherente. Por tanto, la fachada barroca es tanto una función del espacio urbano exterior como del edificio al que pertenece. En general, podemos decir que la ciudad barroca converge hacia (o irradia de) edificios «monumentales» que representan los valores fundamentales del sistema. «Il monumento costituisce un nucleo di massimo prestigio nel tessuto urbano, ed è generalmente al centro di una vasta zona organizzata in funzione dei suoi valori formali...» ²⁴. Argan reconoce con razón en San Pedro el prototipo de tales «monumentos» ²⁵.

Los centros focales de la totalidad también pueden definirse en términos puramente espaciales, es decir, como *piazze* (plazas). La plaza, desde luego, tiene una larga tradición como verdadero «corazón» de la ciudad: pero mientras su función solía ser de índole pública y civil, la época barroca la transformó en parte del sistema ideológico general. Esto es evidente, en particular, en la *place royale* francesa, donde el espacio está simétricamente centrado en torno a una estatua del soberano. El prototipo fue creado por Enrique IV en la Place Dauphine (1605). Sin embargo, la mayor de todas las plazas «ideológicas» es la Piazza San Pietro en Roma, donde Bernini, por medio de columnatas, acompañando por dos lados al espacio elíptico, quería simbolizar los «brazos abiertos y envolventes» de la Iglesia. A causa de su significado y forma particulares, la *piazza* forma, de ese modo, un complemento de la cúpula de la iglesia que está al fondo, cuya bóveda simbólica se transforma en recipiente funcional cubierto por la cúpula natural del cielo ²⁶. La creación de plazas monumentales llegó a ser imperativo de todas las ciudades barrocas, generalmente, en relación con los principales edificios del sistema.

La estructura de la ciudad barroca consiste en centros (edificios y plazas monumentales) que están intercomunicados por calles rectas y regulares. Los edificios quedan integrados en el esquema de recorridos definidos por las calles, con lo que se consigue nueva interacción entre

el interior y el exterior. Se establece también interacción análoga entre la ciudad y sus alrededores. Las calles principales delimitan distritos que han de tener cierta uniformidad para no estorbar las propiedades principales del sistema. De hecho, los edificios de un distrito tienen que someterse a un *programa* que establece el carácter general del proyecto. Cuando se creó la Rue Dauphin en París, a principios del siglo XVII, se ordenó a los habitantes «construir de modo igual todas las fachadas de las casas...» ²⁷. Por tanto, el ambiente barroco queda ordenado en función de centralización jerárquica. La ciudad, como complejo, es el centro de una red territorial. Dentro de la ciudad se halla una red más tupida que se focaliza hacia los edificios monumentales que, a su vez, están organizados geométricamente en sistemas más densos aún, hasta que se alcanza el verdadero centro: en Versalles, ¡el lecho del soberano! Los principales edificios monumentales de la arquitectura barroca eran, naturalmente, la iglesia y el palacio, pues de ese modo se manifestaban los dos poderes principales de la época.

La iglesia

El papel de la iglesia como centro urbano era claramente reconocido durante los siglos XV y XVI. Así, dice Alberti: «En todo el arte de la construcción no hay cosa alguna donde sea necesario mayor ingenio, cuidado, industriosisidad y diligencia que en la instalación y adorno de un templo, porque, dejando aparte que un templo bien construido y bien adornado sea en verdad el mayor y principal ornamento que tenga una ciudad, es sobre todo la casa de los dioses...» ²⁸. Y Palladio añade: «...si en la ciudad hubiera colinas, se ha de elegir la parte más elevada; pero de no haber alturas, ha de elevarse el suelo del templo, tanto como sea preciso, por encima del resto de la ciudad» ²⁹. Durante el mismo período hallamos que los teóricos recomiendan una planta central para la iglesia, ya que el círculo y los polígonos regulares son formas «perfectas» ³⁰. Pero la planta central no resultaba adecuada a las necesidades litúrgicas, al mismo tiempo que presentaban un alejamiento de la tradición general de la Iglesia, la cual había sancionado la basílica ³¹. Por lo cual, la crítica de la planta central «ideal» ya estaba avanzada durante el siglo XV y hasta Alberti proyectó su iglesia más importante, Sant'Andrea di Mantova, sobre planta de cruz latina, aunque se evidencia fuerte tendencia hacia la centralización ³². En general, las plantas centrales se preferían para los edificios más pequeños (capillas) y cuando una función o una dedicación especial hacían natural tal solución ³³.

Durante el siglo XVI se hallan los primeros intentos de síntesis de los esquemas centralizados y longitudinales, problema que se resolvió por medio de elipses, como en los proyectos de Peruzzi y Serlio ³⁴.

Tras la conclusión del Concilio de Trento (1563) se acentúa y generaliza la actitud negativa hacia la planta central, si bien el Concilio

había introducido reformas litúrgicas que la hacían funcionalmente aceptable. La razón de esto era, evidentemente, el deseo de fortalecer la tradición y abolir las formas «paganas» del Renacimiento. Por lo cual, san Carlos Borromeo escribe: «Una iglesia deberá ser de *planta en forma de cruz*, de acuerdo con la tradición; las plantas circulares se usaban en tiempos de los ídolos paganos y raramente para las iglesias cristianas»³⁵. Cuando se publicaron esas palabras, ya estaba construida la iglesia de Gesù en Roma³⁶. En la iglesia de Gesù, Vignola satisfizo el nuevo ideal de una iglesia «congregacional» que permitía participar a gran número de fieles en las funciones litúrgicas. La planta muestra una disposición longitudinal con pronunciada integración espacial. La fachada, obra de Della Porta, acentúa el eje principal y parece un gran portal. De ese modo, el edificio forma parte del espacio exterior y participa como elemento activo en el ambiente urbano. La cúpula ya no es símbolo de una abstracta armonía cósmica, sino que su eje vertical forma contraste expresivo y persuasivo con el movimiento horizontal. Así, la iglesia de Gesù da nueva interpretación «activa» de los dos motivos tradicionales: el camino de la redención y la bóveda celeste.

La solución correspondía a las necesidades de los jesuitas, y muchos sostuvieron que la Orden la utilizó como modelo general. Investigaciones posteriores han demostrado que eso no es cierto; las iglesias del movimiento contrarreformista se basan en una tipología mucho más compleja y muestran muchas variantes locales³⁷. Sin embargo, la iglesia de Gesù tiene muchas de las intenciones fundamentales de las iglesias barrocas, por lo cual merece la debida atención. En primer lugar, muestra el deseo de pronunciada integración de los esquemas longitudinal y centralizado, y en segundo lugar, el deseo de que la iglesia forme parte de una totalidad mayor, es decir, el espacio urbano. Tanto la articulación de la fachada como la del interior han de interpretarse en función de esos fines generales. Hoy día, la iglesia de Gesù tiene una rica decoración barroca interior. Tal como la proyectó Vignola era más sencilla, pero aún correspondía al deseo general de esplendor persuasivo, empleando la expresión de san Carlos Borromeo³⁸.

El desarrollo de la arquitectura de la iglesia barroca se basa en los tipos y principios esbozados anteriormente. Las iglesias más grandes suelen derivar del esquema tradicional de la basílica, mientras que las más pequeñas y las capillas muestran soluciones de planta central. Sin embargo, hay que reconocer que la disposición de las grandes iglesias longitudinales, por lo general, comprende un centro fundamental señalado por una cúpula o una rotunda incorporada, mientras que las más pequeñas suelen tener un eje longitudinal. Por lo cual, ambos tipos se adaptan a la nueva necesidad de participación en un amplio sistema espacial. Independientemente de su tamaño y función particular, toda iglesia es un centro o un «lugar» donde se exponen los dogmas fundamentales. Por tanto, la centralización barroca difiere de la renacentista

tanto en contenido como en forma. Los dos tipos fundamentales de la arquitectura barroca sacra puede decirse que son: *iglesia longitudinal centralizada* e *iglesia de planta central alargada*. Hemos de repetir que la elección entre las dos alternativas dependía de la propia tarea constructiva. Al introducir esa distinción, se hacía posible ordenar de forma significativa un material muy complejo y variado.

En las iglesias barrocas, el *espacio* alcanza nueva importancia constitutiva. En vez de estar construido con «elementos» plásticos, el edificio consta de elementos espaciales interactuantes que se modelan de acuerdo con las «fuerzas» exteriores e interiores que constituyen el propio edificio. Desde luego, también se puede hablar del espacio en relación con la arquitectura renacentista, pero solo como de un *continuum* uniforme que está subdividido por los elementos arquitectónicos dispuestos geométricamente. El espacio barroco, por el contrario, no puede entenderse de ese modo, pues tiene fuertes diferencias «cualitativas» según propiedades tales como movimiento-quietud, apertura-cerramiento, etc. Según Argan, «la grande novità è l'idea che lo spazio non includa l'architettura, ma si fenomenizzi nelle sue forme»³⁹. Los problemas espaciales «críticos» son las transiciones entre diferentes ámbitos, tales como el exterior y el interior, o entre los elementos espaciales de un complejo organismo arquitectónico. En la iglesia los problemas son particularmente evidentes y pueden conducir a soluciones decisivas y coherentes, ya que su edificación es relativamente sencilla y no compromete muchos espacios separados o cualitativamente distintos⁴⁰. Por tanto, hallamos que la arquitectura alcanza su primer momento decisivo en los edificios sagrados del pleno florecimiento del barroco romano en las obras de Bernini, Borromini y Pietro da Cortona. Las conclusiones definitivas las extrae posteriormente, en el siglo xvii, Guarino Guarini, el cual extiende su actividad a gran parte del mundo católico.

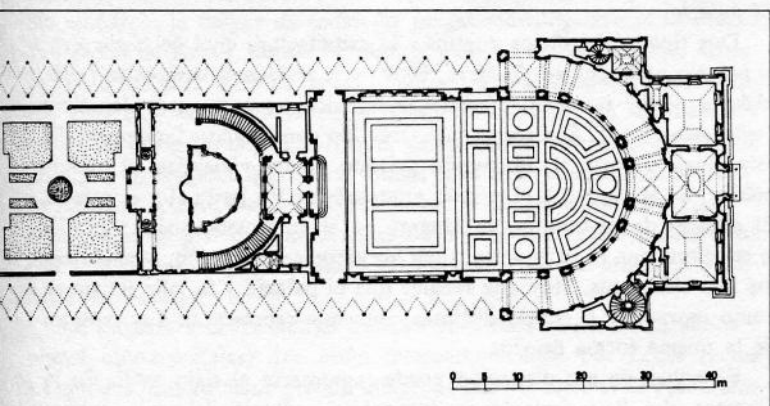
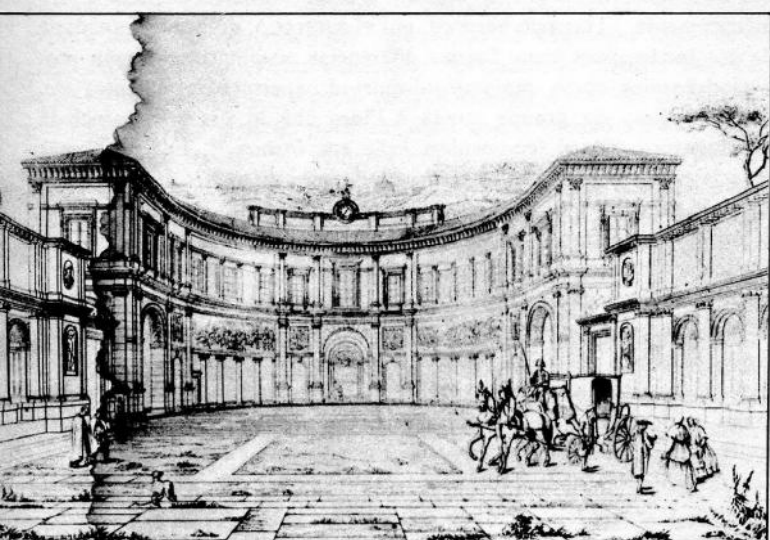
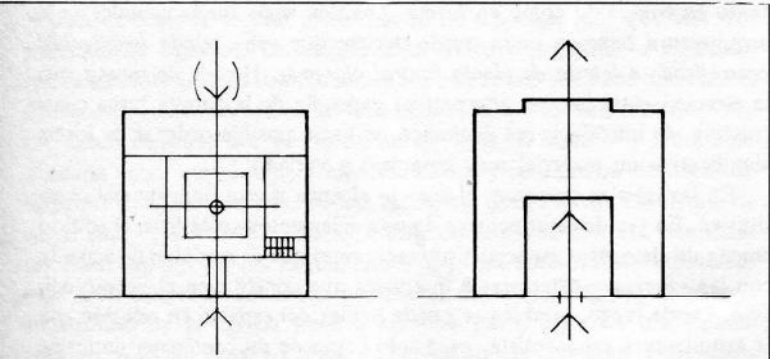
El palacio

Dos tipos de edificios dominan la arquitectura civil del siglo xvii: el palacio de la ciudad (*palazzo, hôtel*) y la residencia campestre (*villa, château*). Hay también interesantes transiciones entre esos dos tipos (*villa suburbana*). Son, por tanto, tres los «ambientes» fundamentales relacionados entre sí: el mundo privado de las viviendas, el mundo público de la ciudad y el mundo «natural» de los jardines y el paisaje. El palacio da al hombre su «lugar» en el entramado social; la villa le relaciona con la naturaleza, y, en los casos de transición, se sintetizan los tres elementos. Hay que señalar que el palacio y la villa no sirven como morada a personas distintas, sino que representan dos aspectos de la misma forma de vida.

El origen de esa distinción puede remontarse al siglo xv⁴¹. En la Toscana del Renacimiento se encuentran, además del viejo palacio

6 8. Diagrama esquemático del palazzo barroco italiano (izquierda) y del hôtel francés.

9. Roma, Villa Giulia (de un grabado de Letarouilly).
10. Roma, Villa Giulia, planta (de Letarouilly).



urbano, la villa ⁴² y soluciones transitorias, como palacios con jardín ⁴³. Alberti concede la debida atención a todos los tipos fundamentales y dice: «Pero las villas y las casas urbanas de los ricos difieren en eso, pues a los ricos las villas les sirven de residencia en verano, y las casas urbanas, para defenderse más cómodamente del invierno. Por tanto, gozan en sus villas de todos los refinamientos de luz, aire, de lugares espaciosos y de hermosas vistas. Pero en la ciudad gozan más de las placenteras delicadezas de la noche» ⁴⁴. Y también ve la importancia de unir más íntimamente las dos formas de vida, y dice: «Todavía hay un tipo de edificios privados en los que se busca aunar la dignidad de las casas de la ciudad y los deleites y placeres de las villas..., y esos son las casas con jardín en torno a la ciudad..., las cuales no impiden los quehaceres y se puede gozar en alguna parte de aire purísimo» ⁴⁵.

Serlio repite la tipología albertiana y presenta una serie de proyectos de «habitationi per far dentro alla Città» y «habitationi fuori della Città» o «habitationi alla villa». Estas últimas habrían de construirse «in quei luoghi spaciosi lontani dalle piazze fra gli ortaggi» ⁴⁶. Es interesante notar que presenta 24 proyectos de villas y solo uno de palacio, lo cual indica que el último se consideraba un tipo fijo con menos posibilidades de variación.

Palladio tomó un punto de partida análogo en su segundo libro y habla de «casas dentro y fuera de la ciudad». La villa es el lugar donde «el cuerpo conserva más fácilmente la fuerza y la salud; y en el que, finalmente, fatigado con la agitación de la ciudad, se recuperará y re-comfortará en gran medida...» ⁴⁷.

El desarrollo del palacio y de la villa se relaciona con los cambios importantes de la estructura política, económica y social, a los que nos hemos referido anteriormente y que hemos hallado en el origen de la ciudad capital. En este ámbito significa pérdida de la importancia de la sede feudal, el castillo, y la necesidad de sustituirlo dentro de la ciudad, es decir, un palacio urbano. Esta evolución es fundamentalmente la misma, tanto si el palacio era la sede de un nuevo tipo de «capitalista» (Florencia), de un «príncipe» de la Iglesia (Roma) o de un miembro aristocrático de una corte centralizada (París). La necesidad de una casa complementaria en el campo la establecen Alberti y sus sucesores en las citas precedentes. Sin embargo, los tipos de vivienda, desde el principio, tienden hacia una síntesis, como lo indica la idea de la villa suburbana. En el siglo XVII, el problema se resuelve con los «palacios con jardín», como el Palazzo Barberini en Roma y el Palais du Luxembourg en París, que llegaron a ser los modelos de las grandes residencias europeas, desde Versailles al castillo Schloss de Schlaun, en Munster (1767).

El palacio urbano era, ante todo, la residencia familiar y representaba una «casa» en el doble sentido de la palabra. Con su tamaño y distribución definía la posición de la familia en el más amplio ámbito

cívico y daba a la ciudad, en conjunto, una dimensión mayor muy diferente de la apretada trama de la ciudad medieval⁴⁸. También se puede señalar el hecho de que muchas viviendas pequeñas solían reunirse en un «palacio», integrando así a los menos pudientes en el esquema general. Sin embargo, con el auge de una nueva sociedad burguesa en los siglos XVIII y XIX, esa discrepancia entre contenido y forma se acrecentó hasta tal extremo que el palacio perdió su significado.

El carácter del palacio era esencialmente el de espacio privado: era un mundo cerrado que escondía su estructura interna tras gruesos muros. «Privado», sin embargo, no significa individual y subjetivo, cualidades mejor expresadas en la villa. Alberti también nota la diferencia: «Entre la casa de la ciudad y la casa campestre hay aún... esta diferencia, que los adornos para la casa de la ciudad han de ser mucho más serios que los de la campestre, pues en las campestres se admite todo tipo de alegrías y placeres. Hay otra diferencia: que en la ciudad se ve uno obligado a moderarse en muchas cosas, por el qué dirán los vecinos, pero que se pueden usar más libremente en la casa campestre»⁴⁹. Esta distinción fundamental era aún válida en Roma en los siglos XVI y XVII y hasta en la Viena «imperial» a principios del XVIII⁵⁰. Por eso hallamos que el pesado y austero palacio romano se desarrolló durante el *cinquecento*, a la vez que se construyeron villas diversas y alegres en los alrededores de Roma y en su región. De ahí que no resulte asombroso que el mismo arquitecto empleara «estilos» aparentemente distintos en los palacios y en las villas.

El deseo de una síntesis, manifestado durante el siglo XVII, también condujo a ciertos cambios en los tipos fundamentales. Analizaremos detalladamente este problema más adelante, pero sí diremos ahora que el palacio tendió a hacerse menos cerrado y a relacionarse de formas más diversas con su medio ambiente, por lo cual la villa se tipificó como lo muestran los *châteaux* franceses y los posteriores *Garten-paläste* de la Europa central. Esta evolución se relaciona con la creciente centralización del poder absoluto, que se contraponía al carácter privado del palacio, así como a la expresión individualista de la villa. Es evidente que el palacio del soberano no podía conformarse con la sutil interrelación entre el edificio y el ambiente cívico que hallamos en los palacios del Renacimiento. Más bien se caracterizó como centro focal de fuerzas que se extendían libremente en espacio infinito asumiendo algunas de las características tradicionales de la villa.

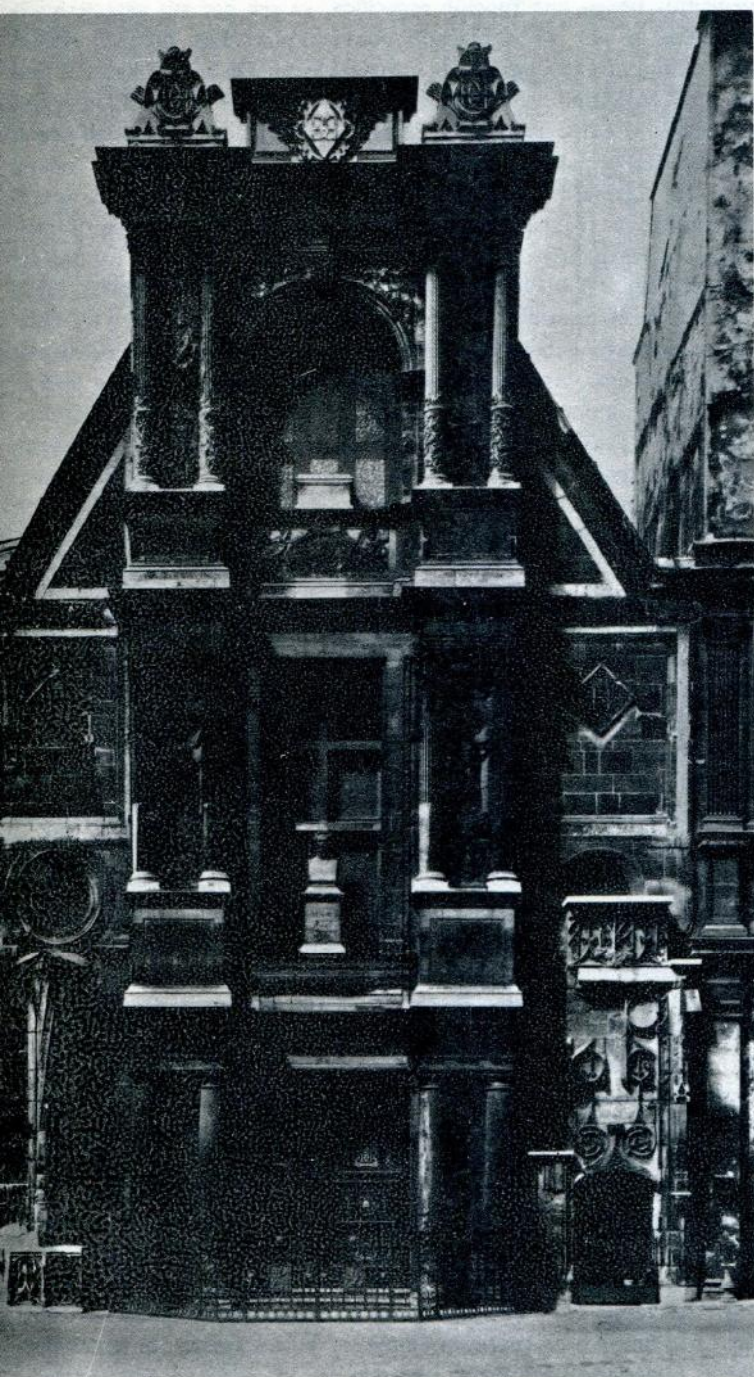
Articulación

Ya hemos dicho que el carácter especial de un edificio se expresa por la relación entre el interior y el exterior; y que la definición de esa relación no solo consta de las propiedades espaciales de los dos ámbitos, sino de la articulación de su punto de contacto, es decir, la pared⁵¹. En los edificios de la arquitectura renacentista y barroca, todos los

elementos tienen una función específica, ya sea por sus características espaciales o por su significado convencional. Los órdenes clásicos eran de importancia particular a ese respecto. De hecho, hasta el final del XVIII, la arquitectura tenía base vitruviana. De acuerdo con el tipo de labor de edificación, el carácter se definía empleando elementos clásicos que tenían un significado sobrentendido en general. Todavía en 1716, Leonard Christoph Sturm escribía: «Los órdenes son el alfabeto de la arquitectura: así como con 24 letras se pueden formar innumerables palabras y discursos, mediante la unión de los órdenes se puede llegar a las más variadas decoraciones arquitectónicas, según el orden de su especie»⁵². El teórico francés Daviler llama a los órdenes «caractères expressifs» (1961)⁵³, y aun en 1923, Le Corbusier escribió: «Todas las grandes obras de arte se basan en uno u otro de los grandes momentos del corazón...» «Podremos hablar «dórico» cuando el hombre, con nobleza de miras y total sacrificio de todo lo que es accidental en arte, haya alcanzado el nivel superior del pensamiento: la austeridad... Hubo un respiro de ternura: nació el jónico»⁵⁴.

Por tanto, comprendemos que los órdenes pueden concebirse como materializaciones de los caracteres humanos fundamentales. De hecho, Vitruvio reconoce el carácter «masculino» del dórico y el «femenino» del corintio: de ahí que el jónico sea «intermedio». Por consiguiente, la edificación habrá de escoger entre los órdenes. «A Minerva, a Marte y a Hércules se les hicieron edificios dóricos porque a estos dioses les convenían, a causa de su valor, edificios sin delicadezas. A Venus, a Flora, a Proserpina y a las Ninfas de las fuentes les convenían edificios corintios porque, reflejando la gentileza de esas diosas, parecerá que las obras delicadas y los adornos de flores, frondas y volutas acrecientan el propio adorno. Para Juno, Diana, Baco y otros dioses de tal semejanza se tomará el camino intermedio, haciendo que los edificios sean jónicos, los cuales resultarán adecuados porque participan de la solidez dórica y de la delicadeza corintia»⁵⁵. Forssman ha demostrado que los caracteres clásicos se transfirieron a la arquitectura renacentista y barroca, tanto sacra como profana⁵⁶. Serlio dice: «Gli antichi dedicarono quest'opera Dorica a Giove, a Marte, ad Hercole, ed ad alcuni altri dei robusti, ma dopo la incarnatione de la salute humana dovemo noi christiani procedere con altro ordine: perciocché havendosi ad edificare un tempio consacrato a Gesù Christo Redentor nostro, o a San Paolo, o San Pietro, o San Giorgio, o ad altri simili santi... che habbiamo havuto del virile, e del forte ad esponere la vita per la fede di Christo, a tutti questi tali si convien questa generation Dorica»⁵⁷. Se suponía, en general, que los tres órdenes clásicos podían expresar todos los caracteres fundamentales, ya que comprendían dos tipos extremos y uno intermedio. El orden toscano y el compuesto se agregaban como ulteriores diferenciaciones. Sin embargo, se le asignaba un papel especial al almohadillado; pero, más que ser un «orden» que expresara

11. Fachada principal del castillo de Anet. París, Ecole des Beaux-Arts.



un contenido humano, se consideraba la representación de la propia naturaleza, una cosa informe y tosca que existiera como término dialéctico opuesto a la obra del hombre. Por eso Serlio llama al almohadillado «opera di natura», mientras que los órdenes son «opera di mano»⁵⁸.

El carácter de un edificio no solo se determinaba por la elección entre los órdenes, sino por la forma en que eran empleados. En la arquitectura renacentista se introdujo el principio vitruviano de superposición: de ahí que los órdenes «más ligeros» descansasen en los «más pesados», y todo el sistema, en un basamento de sillares almohadillados. En ciertas obras del período manierista surge una duda fundamental en esa expresión «humanista». Peruzzi, p. ej., en su Palazzo Massimo (1532), deja que el orden rija toda una alta pared de sillares almohadillados poniendo el mundo, por así decir, «patas arriba». En la arquitectura barroca volvemos a encontrar los órdenes situados sobre un basamento almohadillado, pero, en general, la superposición se sustituye con un orden gigante que integra toda la pared y da al edificio un carácter dominante *unitario*. Añadiendo, además, las posibilidades de la modelación plástica, proporciones variadas y combinaciones siempre nuevas de los elementos tradicionales, la arquitectura «clásica» ofrecía realmente un lenguaje muy flexible y expresivo; y aún encontramos muchos intentos de evadirse de sus cánones. La tendencia es natural en la arquitectura manierista, y para la evolución posterior resultaron de gran importancia las nuevas invenciones de Miguel Ángel. Durante el siglo XVII, Borromini prosiguió esas investigaciones y el carácter de sus obras fue calificado de «quimérico» por el más clasicista Bernini⁵⁹. Durante la Ilustración, finalmente, se debilitó la creencia en los dogmas de la arquitectura vitruviana.

Conclusión

En este capítulo de introducción general hemos intentado bosquejar los caracteres fundamentales de la forma de vivir de la época barroca y de su contrapartida espacial, es decir, la arquitectura. Todos los modos de vivir tienen sus consecuencias espaciales. De hecho, toda actividad humana tiene aspectos espaciales, porque comporta movimientos y relaciones con lugares. Toda actividad significa «estar en alguna parte». Heidegger dice: «Los mundos singulares descubren siempre la espacialidad del espacio que es propia de cada uno de ellos»⁶⁰. Desde la infancia en adelante, el hombre construye una imagen espacial de su medio ambiente, al que podemos llamar su «espacio existencial»⁶¹. Ciertas propiedades fundamentales de ese espacio existencial tienen necesariamente que ser públicas con el fin de permitir la participación y la integración sociales. La estructura del espacio existencial puede analizarse en función de «lugares», «recorridos» y «ámbitos». Los lugares son los centros de las actividades del hombre; los recorridos describen sus posibilidades de tomar posesión de su ambiente; y los

ámbitos son zonas cualitativamente delimitadas que son mejor o peor conocidas. Todos esos elementos aparecen en distintos «niveles» ambientales. El nivel más amplio que generalmente debemos considerar es el *paisaje*, determinado por la integración del hombre con su medio ambiente natural. Contiene el nivel *urbano* determinado principalmente por interacción social. Por último, hemos de considerar el nivel de la *casa* que, fundamentalmente, es un espacio privado dentro del ámbito urbano. En todos los niveles, las relaciones entre lo «interior» y lo «exterior» son de importancia primordial, es decir, la relación entre un lugar y su ambiente. Se puede definir el espacio arquitectónico como una «materialización» del espacio existencial⁶².

Como hemos visto, la arquitectura barroca presenta un sistema claro de lugares, recorridos y ámbitos organizados para formar una jerarquía enfocada hacia un «centro dominante». Los tipos de edificios de períodos anteriores se transformaron para adaptarse al esquema general. La ciudad tradicionalmente cerrada se abrió, así, siempre que era posible; las iglesias se trazan respecto a un eje que las integra en el ambiente urbano y el palacio pasa a ser el centro de movimientos radiantes en vez de una fortaleza maciza. El paisaje, finalmente, durante los siglos XVII y XVIII, se saturó en muchas partes de Europa de elementos barrocos, como si fueran ampliación de senderos de jardines profanos o de «objetos» sagrados, como son los cruceros de los caminos, capillas y santuarios. Por tanto, el mundo barroco, aunque autoritario, es dinámico, «abierto» y con elementos que han sido de importancia fundamental para nuestro mundo actual. Pero antes de examinar la «actualidad» del barroco, hemos de considerar con más detalle la estructura y desarrollo de los componentes fundamentales de la arquitectura barroca. Empezaremos con el ambiente público, es decir, la ciudad, y después trataremos de los centros principales: la iglesia y el palacio.

Introducción

LA historia de la ciudad barroca es la historia de la difusión de los propósitos y los principios generales esbozados en el capítulo anterior¹. El programa iniciado en Roma por Sixto V se continuó durante el siglo XVII. Como ya se había dado un sistema general, las nuevas aportaciones consistieron, principalmente, en la creación de grandes centros monumentales. Durante el siglo XVII, la segunda ciudad capital de Europa, París, alcanzó una estructura urbana completamente nueva. En París, el punto de partida no fue el deseo de enlazar centros ya existentes, como ocurría con las grandes basílicas romanas, por lo cual la nueva estructura se pudo desarrollar de forma más sistemática. Durante la primera mitad del siglo se hicieron en Londres algunos intentos de sistematización, pero fueron interrumpidos por la guerra civil. Después del gran incendio de 1666 se planeó una verdadera integración barroca. Madrid tuvo una nueva Plaza Mayor en 1617, pero no forma parte de un sistema barroco más amplio, que, prácticamente, no se encuentra en la península Ibérica. Uno de los desarrollos urbanos más interesantes del siglo XVII se halla en una ciudad más pequeña. Turín, capital del Piamonte (Saboya), que alcanzó cierta importancia como ducado independiente. Allí se fundieron las experiencias romanas y francesas formando una singular síntesis urbana facilitada por el trazado regular de la ciudad antigua que había tenido origen en un *castrum* romano. En Europa central, el desarrollo urbano fue estorbado por la guerra de los Treinta Años, y en Austria, por la invasión turca. Por lo cual los más interesantes trazados de ciudades de esas regiones pertenecen al siglo XVIII.

Durante el siglo XVII se reconstruyeron o se fundaron muchas ciudades menores, particularmente en Francia. Charleville (1608) y Richelieu (1635-1640) son ejemplos muy conocidos, aunque sus trazados no contienen los nuevos principios que hallamos en Versalles (1671). Las numerosas ciudades nuevas en Escandinavia se basaron en modelos renacentistas convencionales, y lo mismo puede decirse respecto a las ciudades reconstruidas en Sicilia después del terremoto de 1693. Sin embargo, estas últimas tienen un panorama urbano de pronunciado carácter barroco tardío. No podemos tratar en detalle todos los ejemplos, pero concentraremos la atención en los tres casos principales: Roma, París y Turín.

Roma

Ya nos hemos referido a las intenciones generales del plan del papa Sixto V. La red urbana resultante no se organiza en torno a un centro principal sino que une multitud de centros, tanto edificios como *piazze*. Algunas de las conexiones proyectadas no se llevaron a cabo, como la calle entre San Giovanni in Laterano y San Paolo extramuros. De particular importancia en el sistema es el tridente que conduce a la ciudad

12. Roma, proyecto de Sixto V. Biblioteca Apostolica Vaticana.

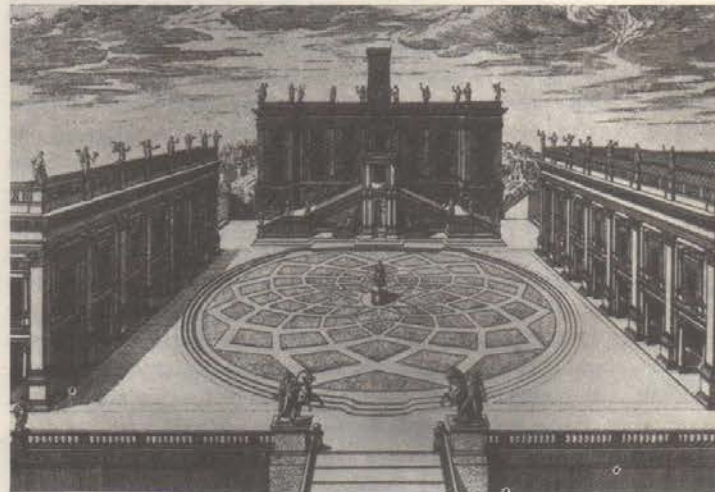
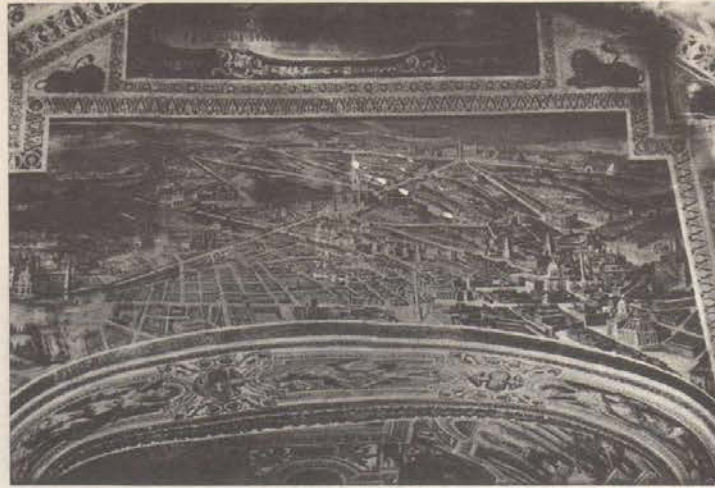
13. Miguel Angel: proyecto para el Campidoglio en Roma (de un grabado de Dupérac).

14. Giovanni Battista Piranesi: vista de la Piazza del Popolo, Roma.

desde la Porta del Popolo y la disposición en forma de estrella en torno a Santa Maria Maggiore². Las avenidas principales se señalaban con obeliscos que no solo introducían una dimensión vertical sino que servían de «ejes» para el cambio de dirección de las calles. Sixto V también incorporó a su proyecto las columnas romanas de Trajano y Marco Aurelio coronándolas con las estatuas de San Pedro y San Pablo. Giedion señala acertadamente cómo algunos de esos obeliscos y columnas indujeron al desarrollo de plazas durante los siglos siguientes³. El suministro de agua en Roma siempre fue insuficiente desde la caída del Imperio, por lo cual Sixto V construyó un nuevo acueducto que llevó agua a las veintisiete fuentes públicas (1589). Así se inició la construcción de fuentes que tanto contribuirían al carácter barroco de Roma⁴. Quizá la más original de todas las ideas de Sixto V fuera transformar el Coliseo en una fábrica de hilados de lana. Su muerte prematura detuvo el proyecto.

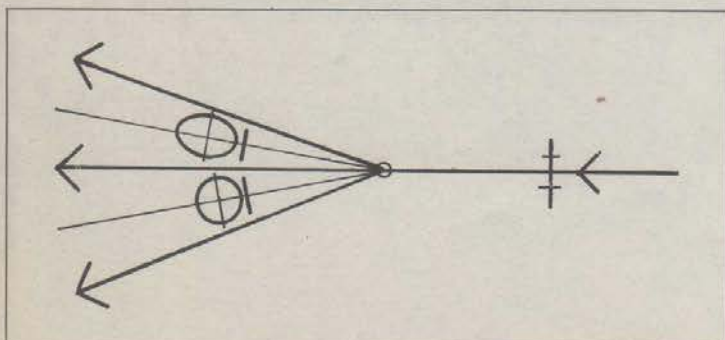
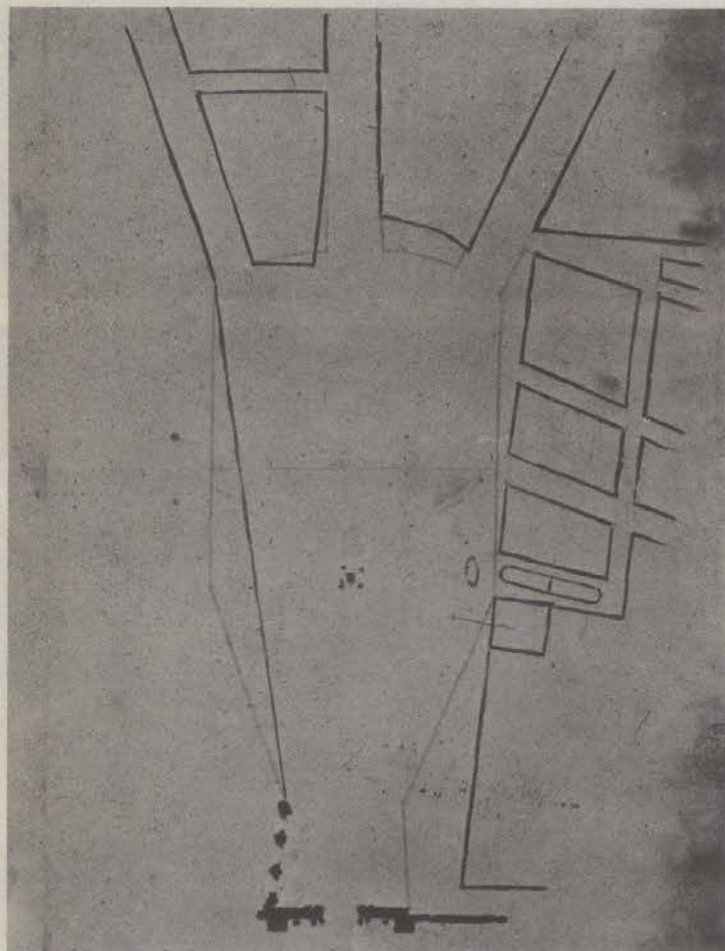
La mayoría de los proyectos de Sixto V fueron realizados por Domenico Fontana. Suele considerársele en general un arquitecto frío y sin imaginación pero no hay que olvidar que tuvo innegablemente algunas ideas muy nuevas y fértiles acerca de la distribución de espacios. De hecho, su frialdad puede entenderse como un aspecto de su deseo de sistematización, deseo que sus continuadores llevaron adelante con más imaginación artística⁵. En general, la red de calles que realizó para Sixto V parece un tanto rígida y esquemática en relación con la topografía y la estructura urbana. Así escribió Fontana: «Con un costo verdaderamente increíble y conforme al espíritu de tan gran príncipe, el papa Sixto ha extendido las dichas calles desde un campo al otro de la ciudad sin cuidarse de los montes, ni los valles que van atravesando, sino que haciendo explanar aquellos y llenar los otros los ha reducido a suavísimas llanuras...»⁶. De hecho, la topografía ideal de la época barroca era la tierra llana que permitía una extensión infinita.

Sin embargo, el plan de Sixto V y Fontana no representa una innovación fundamental, sino que deriva del interés general por el *movimiento* típico de la arquitectura manierista. En muchos casos, ese interés significaba un contacto más activo entre el edificio (o grupo de edificios) y su ambiente. Como ejemplo de particular interés se puede mencionar la transformación que hizo Giacomo della Porta del proyecto de Miguel Angel para el Campidoglio⁷. Miguel Angel había proyectado un espacio cerrado lleno de tensiones. Las estampas de Dupérac muestran que todos los edificios habrían de tener el mismo tipo de construcción de muros formando, por tanto, una linde continua a lo largo de los tres lados de la plaza. Como el cuarto lado es más corto, dando a la plaza forma trapezoidal, resulta un efecto contradictorio. En contraste con ese movimiento, Miguel Angel insertó un diseño de pavimento en forma elíptica que parece extenderse hacia fuera, desde la estatua del emperador Marco Aurelio⁸, situada en el centro, a causa de su parte convexa



15. Carlo Rainaldi: proyecto para la Piazza del Popolo. Cod. Vat. Lat. 13442. Biblioteca Apostolica Vaticana.

16. Planta diagramática del tridente de la Piazza del Popolo en Roma.



y del dibujo de pavimento radial en forma de estrella. Esta elipse probablemente representa el *Caput mundi*, haciendo así del Campidoglio el primer centro intencionado de la Roma de la Contrarreforma⁹. Después de la muerte de Miguel Angel, en 1564, Della Porta hizo cambios importantes en el proyecto. Ante todo modificó la fachada del palacio Senatorio para hacerla parecer más ligera y distante, visualmente destacada de los dos palacios laterales. Dio relieve especial al eje central del Palazzo dei Conservatori por medio de una gran ventana, con lo cual se aminoraba el uniforme espacio interior de la plaza. Finalmente, volvió las estatuas de la balaustrada para que mirasen hacia la ciudad y no a la rampa de acceso. Della Porta transformó completamente el espacio cerrado concebido por Miguel Angel en una composición barroca basada en eje longitudinal que unía la plaza con la ciudad, que estaba más abajo¹⁰. La solución final tiene bastantes analogías con los palacios (*hôtels*) en forma de U del siglo XVII, donde una *cour d'honneur* forma la transición entre el espacio exterior y el interior. Antes aún, el propio Miguel Angel había proyectado crear un eje de unión entre el Palazzo Farnese y la Farnesina en la otra orilla del Tíber (1549)¹¹, manifestando un deseo inicial de romper las unidades estáticas y autónomas de la ciudad renacentista.

Ya hemos mencionado la Piazza del Popolo como elemento preexistente y de particular importancia, que fue incorporado al proyecto de la Roma barroca. La Piazza del Popolo representa, en realidad, el prototipo de uno de los motivos fundamentales de las ciudades barrocas: las calles radiales, ya se concentren o se dispersen respecto a un lugar importante¹². En el caso de la Piazza del Popolo el centro focal es la entrada principal de la «Ciudad Santa». Durante siglos la Via Flaminia condujo a los visitantes hacia Roma a lo largo de estrechas franjas de tierra entre las colinas de los Parioli y la del Pincio por una parte y el Tíber por la otra. La puerta de la ciudad está situada donde se separan las colinas y el río dejando sitio para la amplia superficie de la ciudad. Hasta la época de Sixto V, la Piazza del Popolo solo había sido el punto de partida de las tres calles, pero el obelisco colocado en 1589 la convirtió en verdadero nudo urbano y, hacia mediados del siglo XVII, se transformó en plaza barroca. El 15 de marzo de 1662, se empezaron a poner los cimientos de las dos iglesias «gemelas» de Carlo Rainaldi. Ambas están simétricamente situadas en los dos lugares de edificación formados por las tres calles radiales, lo cual viene a constituir la entrada monumental a la ciudad con su calle principal, el Corso, en calidad de entrada principal¹³. El visitante que entraba en la ciudad veía frente a sí las iglesias y sus cúpulas, encontrándose de ese modo «dentro de los escondidos tesoros de la famosa ciudad», como escribió Titi en su guía de 1686.

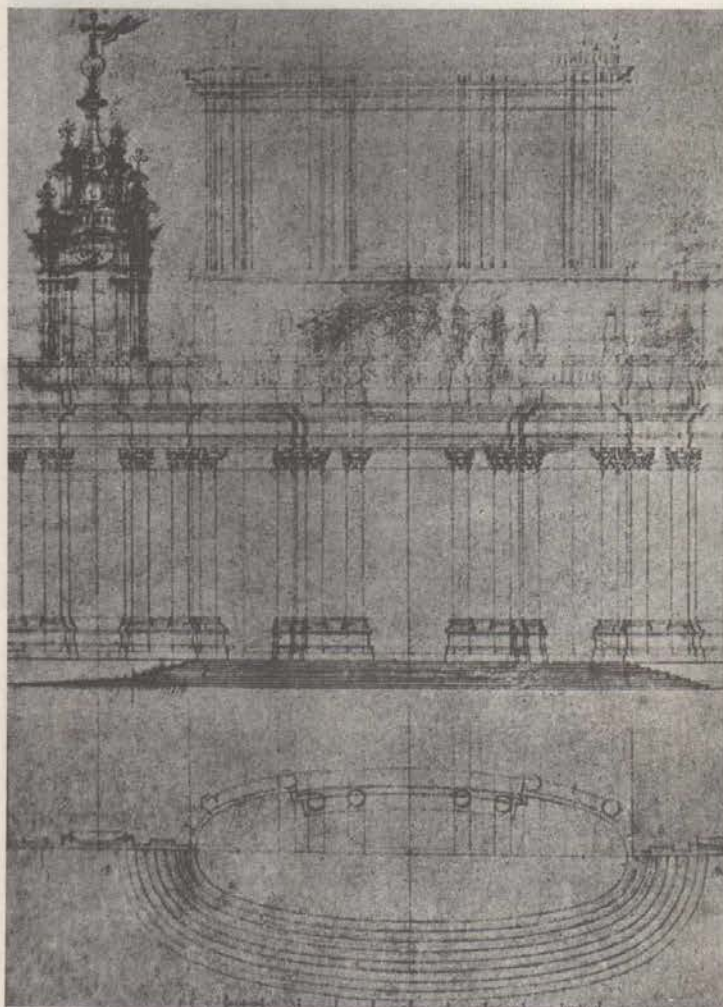
Las iglesias de Rainaldi representan un caso interesante de edificación urbana y, por tanto, merecen estudio más detallado¹⁴. Las calles

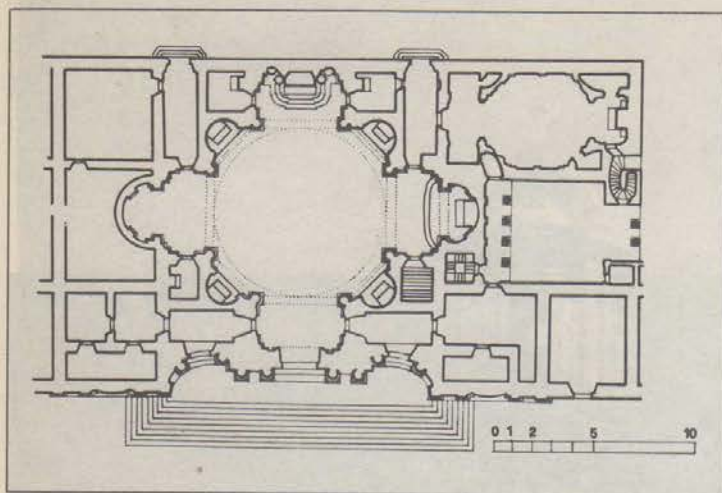
17. Giovanni Battista Piranesi: vista de la Piazza Navona, Roma.

18. Francesco Borromini: proyecto para Sant'Agnese en la Piazza Navona.

radiales de la Piazza del Popolo favorecían el desarrollo de una simetría monumental muy estimada de la época barroca y nada podía ser más adecuado para la ciudad santa que la erección de las dos iglesias. Pero había que resolver una dificultad insuperable en apariencia: los dos solares tenían tamaños distintos. Aun si Rainaldi hubiera alineado las dos fachadas en ambos lados, el espacio entre Via di Ripetta y el Corso seguiría siendo mayor que el limitado por la Via del Babuino. En otras palabras, a las dos iglesias habría que ponerles cúpula de distinto diámetro y de aspecto diferente en vez de ser simétricas. Rainaldi resolvió el Problema con ingenio: a la iglesia del solar más estrecho le dio forma elíptica retrasando su diámetro hasta hacerlo igual que el de su «gemela». Vistas desde la puerta de la ciudad las dos iglesias parecen iguales, a pesar de su diferencia real. De ese modo comprendemos que la equivalencia *arquitectónica* no significa necesariamente semejanza *física*. Las iglesias de Rainaldi también constituyeron una feliz transición entre el bloque de casas que tienen detrás y la *piazza* al tener un pórtico profundo que avanza hacia el espacio urbano de enfrente. Las columnas del pórtico continúan a lo largo de las paredes laterales de las iglesias que se unen, sin interrupción, a las fachadas del bloque de casas de atrás. Por tanto, los pórticos no son volúmenes «añadidos» a las iglesias sino que constituyen parte orgánica del conjunto¹⁸. De ahí que las iglesias aparezcan como un frente monumental del conjunto de casas que hay detrás, es decir, de toda la ciudad. Al mismo tiempo, los pórticos y las tres calles forman una sucesión rítmica de espacios abiertos que delimitan la *piazza*. De ese modo consiguió Rainaldi una síntesis convincente de limitación de espacios y movimiento en profundidad. Algunos años antes del proyecto de las dos iglesias, Bernini había reconstruido la puerta de la ciudad, con motivo de la llegada de la reina Cristina de Suecia (1655), suprimiendo el remate superior del vano central¹⁹.

Hoy día la Porta del Popolo aparece fundamentalmente cambiada después que, en 1816, Giuseppe Valadier inició una transformación que introducía un eje transversal definido por grandes exedras a ambos lados¹⁷. La idea era unir la plaza con las laderas del Pincio por un lado y el Tíber por el otro. Valadier también señaló las cuatro esquinas del nuevo espacio que se formaba, con palacios análogos, pero su cambio redujo el efecto del tridente barroco; y en vez de formar un nudo entre la Via Flaminia y las tres calles radiales, la *piazza* quedó como un organismo amplio y menos preciso. De hecho, nada podía ser más dañoso para la estructura *urbana* que introducir un eje transversal «verde» en el punto en que se entra en la ciudad. Es evidente que la idea deriva de la Piazza San Pietro de Bernini, aunque allí el eje tiene un significado muy distinto. La conocida *veduta* de Piranesi (h. 1750) nos dice qué aspecto tenía la Piazza del Popolo antes de la intervención de Valadier: una integración de masas y espacios con movimiento en





19. Planta de Sant'Agnese, Roma.
20. Reconstrucción del proyecto de Borromini para Sant'Agnese (de Portoghesi, 1967).

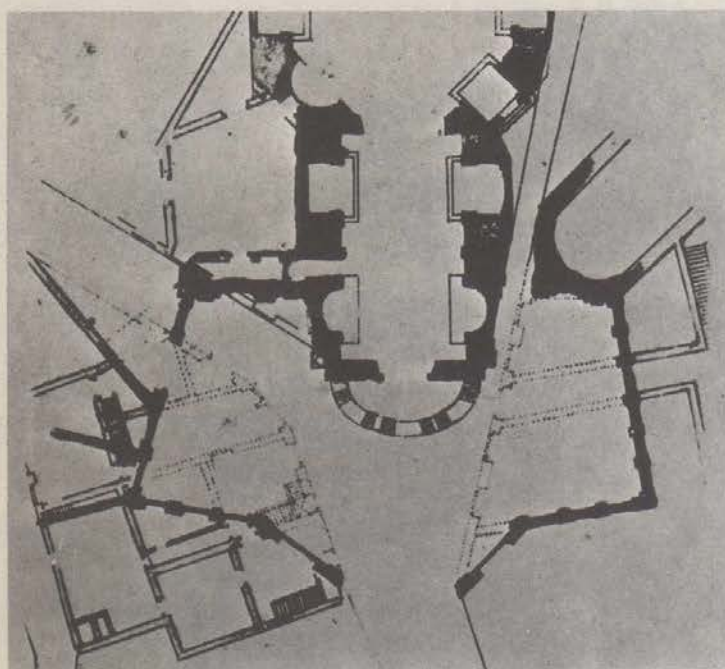




21. Fachada de Sant'Agnese, Roma.
22. Detalle de la Fontana dei
Quattro Fiumi en la Piazza Navona,
Roma.



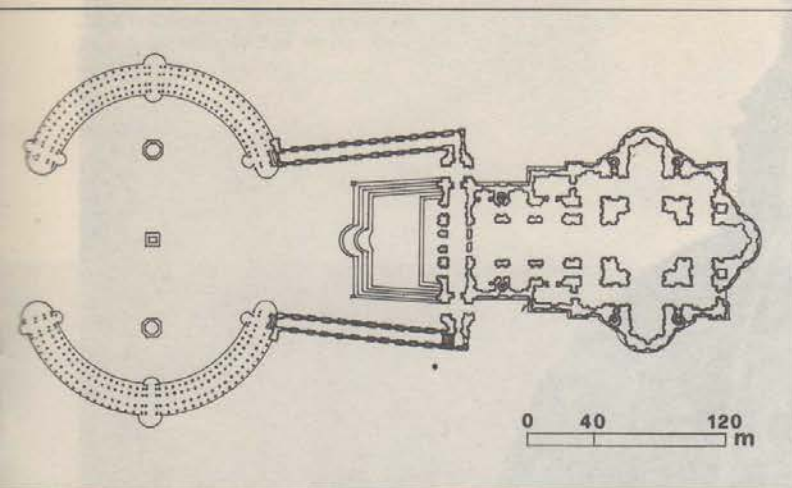
23. Pietro da Cortona: proyecto para Santa Maria della Pace.
24. Santa Maria della Pace, Roma.



profundidad como cualidad dominante, y el obelisco como punto de referencia necesario para todo el conjunto.

Entre las plazas barrocas de Roma, la *Piazza Navona* desempeña un papel especial. Su forma principal se estableció de antemano; hoy día está determinada por el Estadio del emperador Domiciano, que se utilizó por vez primera el 86 d. de C. Durante la Edad Media se edificaron casas sobre las ruinas romanas, pero el espacio quedó libre y fue lugar de juegos populares. El papa Sixto IV (1471-1484) hizo de la plaza un mercado para el vecino barrio renacentista. Pero a pesar de su compleja historia, la *Piazza Navona* forma parte de la Roma barroca. El papa Inocencio X (1644-1650), cuyo palacio daba a la plaza, la transformó en un «centro» característico de la época, y debido a sus singulares cualidades espaciales se las arregló para dominar sus alrededores aunque no se integró en ningún sistema barroco de calles. En realidad, durante el siglo XVII, la *Piazza Navona* se convirtió en *Salotto dell'Urbe*, verdadero centro de la vida ciudadana. Hoy día, la plaza aún sigue siendo un imán y pocos centros urbanos de Roma atraen tanto al visitante¹⁸.

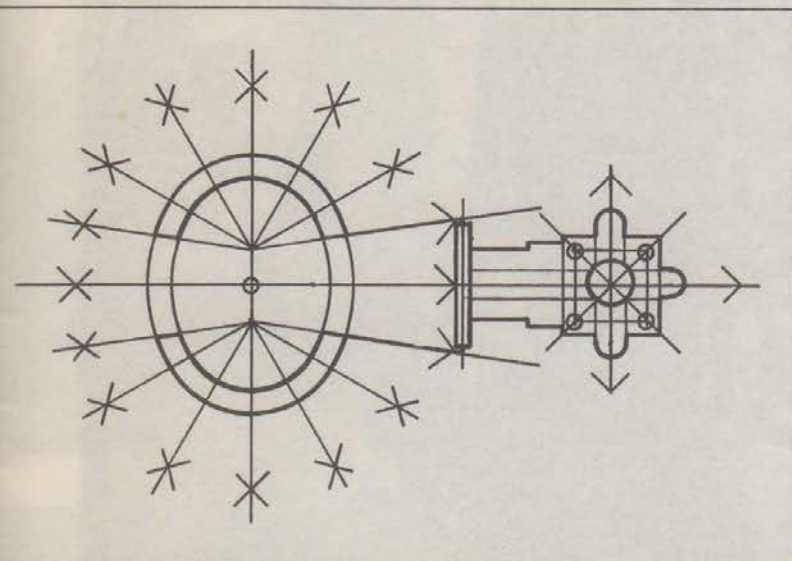
Entonces, ¿cuáles son las cualidades arquitectónicas que dan a la *Piazza Navona* esa importancia? El espacio es largo y relativamente estrecho, y podría caracterizarse como una calle agrandada. Por tanto, tiene una dirección que nos la hace parecer como continuación de las calles del contorno. Pero, al mismo tiempo, está de tal modo limitada que es un «lugar» más que una vía de tránsito. Esa limitación la produce el hecho de que una pared *continua* corre en torno a todo el espacio. Los edificios tienen dimensiones homogéneas y más parecen superficies que masas. Así, las calles que conducen a la plaza son muy estrechas y están situadas irregularmente. Calles anchas y simétricamente dispuestas habrían roto su carácter recoleto. La continuidad se realiza con la gama común de colores y con el empleo de detalles arquitectónicos adecuados. Las casas más sencillas, así como la laboriosa fachada de Sant'Agnese, se articulan por medio de los mismos elementos clásicos; constituyen «enunciados» distintos dentro del mismo «lenguaje». La iglesia sirve de «centro» predominante. Si imaginamos que no estuviera allí, el conjunto perdería su valor no solo porque la iglesia domina sino porque hace que los demás edificios parezcan variaciones más sencillas de los mismos temas básicos, por lo cual obtienen un significado que por sí solos no tendrían. La pared que limita la *Piazza Navona* resulta, así, una estructura jerárquica barroca. La fachada de Sant'Agnese es parte orgánica de esa pared y contribuye a hacer que la plaza sea un «interior»: en efecto, la cualidad fundamental de la *Piazza Navona* es constituir un espacio en el sentido barroco de la palabra. Más que una cualidad abstracta y geométrica, vive en interacción continua con sus límites. Esto se evidencia en particular en la fachada cóncava de Sant'Agnese¹⁹. Borromini realizó en ella dos cosas: primera, la iglesia



25. Planta de la Piazza San Pietro, Roma.

26. Diagrama de la Piazza San Pietro, Roma.

27. Piazza San Pietro, Roma, con el proyecto de un tercer brazo (de un grabado de Falda).



y la piazza se enlazaron en relación activa, por lo cual el espacio exterior parece penetrar en el volumen del edificio; y, segunda, la cúpula convexa queda en contacto con la plaza. La cúpula de Sant'Agnese es la única masa grande que forma parte del conjunto, y la fachada cóncava de Borromini lo evidencia con plena fuerza plástica. De ese modo se crea una relación espacio-masa típica de la arquitectura barroca. También las tres fuentes cumplen misión importante en la composición: dividen el espacio en cuatro zonas distintas de dimensiones «humanas» y, al mismo tiempo, «llenan» el espacio impidiendo la sensación de *horror vacui*. La gran Fontana dei Quattro Fiumi, de Bernini (1648-1651), constituye el verdadero centro de la piazza²⁰. Su obelisco marca un eje vertical que mantiene y centraliza el movimiento horizontal del espacio, al mismo tiempo que sus figuras alegóricas introducen una nueva dimensión de contenido simbolizando el poderío de la Iglesia, que se extiende a las cuatro partes del mundo representadas por los ríos Danubio, Río de la Plata, Ganges y Nilo. La fuente también es una de las respuestas más convincentes al deseo barroco de sintetizar los dos opuestos tradicionales: *opera di natura* y *opera di mano*. Además, el ingenioso empleo del agua se hace aún más persuasivo a los ojos del espectador, el cual halla su completamiento en la atractiva fachada de Sant'Agnese y la cúpula que la corona, obra del gran rival de Bernini. El aspecto general se debilita en cierto modo por los dos *campanili*, que se construyeron mucho más altos que los proyectados por Borromini.

En general, la Piazza Navona representa el espacio típico de la arquitectura barroca romana, un espacio que es muy dinámico, vital y variado. Nos hace comprender cómo habría sido una ciudad diseñada por Bernini y Borromini: latente, expresiva y rica en contenido humano. Los movimientos duros y esquemáticos de Domenico Fontana habían quedado muy lejos, así como los sistemas racionales de los planes urbanos franceses reflejan una interpretación totalmente distinta de la aspiración barroca a la integración y la unidad. Junto a la Piazza Navona hallamos otra plaza que es su opuesto directo en cuanto al tamaño, pues, en realidad, la Piazza di Santa Maria della Pace es muy pequeña. Pero es uno de los escasos ejemplos de espacio urbano proyectados y realizados por un solo arquitecto y, sobre todo, es una de las obras más notables de la arquitectura barroca. La cualidad peculiar de esta obra maestra de Pietro da Cortona es la activa relación mutua de masas y espacios. Ya habíamos señalado cualidades análogas respecto a la Piazza del Popolo y a la Piazza Navona, pero aquí ese fundamental problema barroco se presenta en forma sintética e intensa. En 1656, la población de Roma padeció gravemente con la peste y, al mismo tiempo, tenía la amenaza de la invasión francesa. El papa Alejandro VII decidió reconstruir la iglesia de Santa Maria della Pace como «invocación a la misericordia y a la paz»²¹. Se le encargó a Pietro da Cortona, que tuvo que mejorar el acceso a la iglesia vieja,



28. Gian Lorenzo Bernini: proyecto para la fachada de San Pietro con los campanili.

29. San Pietro, Roma.

30. Piazza San Pietro, Roma.



31. Detalle de la Piazza San Pietro, Roma.

32. Detalle de la columnata de la Piazza San Pietro, Roma.

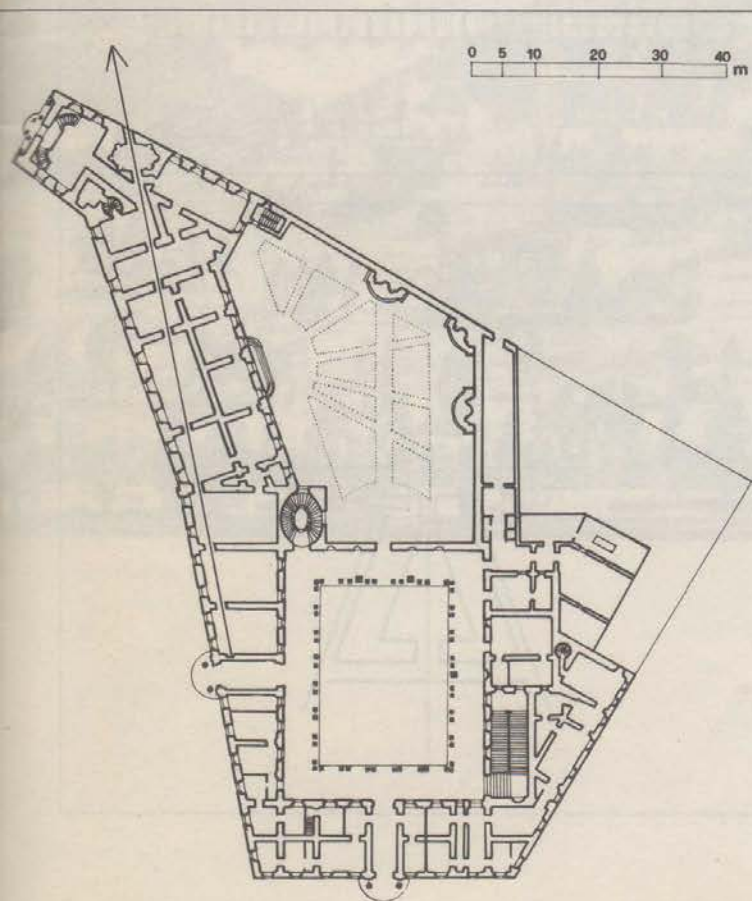
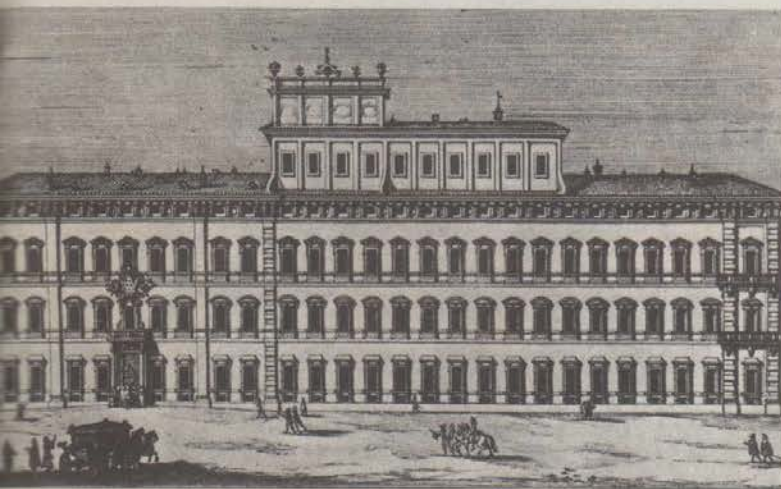
situada en la bifurcación de dos calles estrechas. La única solución posible era crear una pequeña plaza. Un diseño de Cortona, que se ha conservado, muestra las demoliciones necesarias para llevar a cabo el proyecto y también cómo dio intencionadamente a la plaza unos límites que hacían que la iglesia se adentrara bastante en el espacio. Esa solución da al visitante la sensación de estar dentro de la iglesia en cuanto entra en la plaza; el profundo pórtico está en medio del espacio al mismo tiempo que forma una parte orgánica de la iglesia que está tras él. La mampostería de los muros refuerza la integración de la iglesia y la plaza. Las casas, que forman una superficie continua en torno a la plaza, tienen dos pisos y un ático de poca altura. La cornisa y la balaustrada de ese ático continúan por detrás de las alas laterales de la iglesia, adentrándose a lo largo de una curva. Se puede hablar de una *compenetración* de elementos pertenecientes a la plaza y a la iglesia respectivamente, a la vez que se refuerza el movimiento proyectivo de la iglesia. Esta compenetración se subraya por el hecho de que las paredes curvas, «pertenecientes» a las casas, se articulan con pilas-tras que forman la continuación de los miembros del plano superior de la iglesia. Se halla una continuidad más sencilla en torno a toda la plaza en el piso bajo. Por tanto, la iglesia se define, a la vez, como volumen que se adelanta independientemente y como parte de un muro continuo en torno a la plaza. La solución recuerda la fachada de Sant'Agnese, obra de Borromini, pero mientras Borromini curvó hacia dentro la fachada para revalorizar la cúpula, Pietro da Cortona tuvo que dar valor plástico a la nave de la iglesia ya existente. El resultado es la más atrayente de todas las entradas de iglesias barrocas. Ese efecto se refuerza con la disposición magistral de los detalles plásticos, las luces y las sombras ²². La planta superior avanza convexamente y recibe la fuerte luz del sol, indicando el volumen de la iglesia que tiene detrás, pero no como elemento separado; una abertura vertical en el medio y un pronunciado frontón doble transforman el conjunto en amplia entrada. También dio así Cortona una interpretación de barroco maduro al tema de la iglesia de Gesù. (La solución se repitió en forma más sencilla en Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini, 1658, donde también está presente el pórtico avanzado.) En realidad, Pietro da Cortona diseñó otro sistema análogo, pero mucho más «monumental», para el acceso a la iglesia de Gesù durante el pontificado de Alejandro VII ²³. Crea un acceso simétrico por medio de avanzados pórticos laterales, tras de los cuales aparece una plaza. La propia iglesia quedaba separada de la casa de los jesuitas, en el lado derecho, abriendo una nueva calle, por lo cual adquiría la importancia de un verdadero «centro» barroco.

Hemos comenzado hablando de Santa Maria della Pace como hecho *urbanístico* y terminamos analizando particularidades arquitectónicas. Esto demuestra cómo la arquitectura barroca romana se caracteriza por una interacción continua entre dos «niveles». Los espacios



33. Palazzo Altieri, Roma (de un grabado de Specchi).

34. Planta del Palazzo Borghese, Roma.



urbanos son una preparación de las iglesias, las cuales, por otra parte, dan «significado» a su medio ambiente. Ambos forman parte del ámbito público. Santa Maria della Pace también demuestra cómo el espacio barroco no es una cualidad general e isotrópica dada *a priori*, sino que cambia continuamente de acuerdo con la situación; en otras palabras, se fenomeniza el espacio.

La serie de plazas barrocas de Roma culmina en la Piazza San Pietro de Bernini. La historia de esa plaza es larga y compleja y no es cosa de volverla a contar aquí. Lo que nos interesa es la solución final llevada a cabo bajo el pontificado de Alejandro VII (1655-1667) ²⁴. En el verano de 1656, Bernini hizo un primer proyecto de una *piazza* trapezoidal con los lados convergiendo en la actual Piazza Rusticucci. Esta idea poco satisfactoria pronto fue desechada y Bernini volvió a la planta circular. Después de algunos estudios del lugar, se decidió por una solución elíptica que presentó al Papa el 17 de marzo de 1657 ²⁵. El principal espacio elíptico, la *piazza obliqua*, se enlaza con la iglesia mediante una plaza trapezoidal menor, la *piazza retta*, cuyos lados divergen hacia la iglesia. La forma de la *piazza* principal estaba determinada por diversas exigencias funcionales, como la visibilidad total de la fachada de San Pietro, acceso cómodo al palacio Vaticano y un ambulatorio cubierto para las procesiones. Pero antes que nada estaba un simbolismo expresado por el propio Bernini: «... essendo la chiesa di San Pietro quasi matrice di tutte le altre doveva haver un portico che per l'appunto dimostrasse di ricevere a braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gl'Heretici per reunirli nella Chiesa, e gl'Infedeli per illuminarli alla vera fede» ²⁶. Por tanto, el espacio se convierte en una especie de *atrium* inmenso, aspecto que se reforzaba con la entrada monumental que, según el proyecto de Bernini, se construiría entre los dos «brazos». Este *terzo braccio* jamás se construyó a causa de la muerte de Alejandro VII en 1667 ²⁷.

Ninguna otra plaza se ha analizado tantas veces como la Piazza San Pietro, especialmente para demostrar cómo la solución de Bernini contrapesa la excesiva longitud de la fachada de Maderno. Como los *campanili* originariamente proyectados no llegaron a edificarse, la fachada quedó con proporciones indecisas y sin gracia. En la solución de Bernini, la abertura entre la *piazza obliqua* y la *piazza retta* es más estrecha que la fachada pero espontáneamente se percibe como igual, pareciendo que la fachada es más estrecha que en la realidad y, a su vez, más alta ²⁸. Este efecto se refuerza con el tratamiento de las paredes laterales de la *piazza retta* que disminuyen de altura según se van acercando a la iglesia. La altura de la fachada de la iglesia se «mide», de este modo, en relación con las pilastras menores que las «análogas» del comienzo de la *piazza retta*. Finalmente, la elipse transversal de la *piazza obliqua* «acerca» la iglesia al observador. El diseño final de Bernini para el frente de la iglesia, con *campanili* separados de la fachada

35. Planta de la Place Dauphine,
París (de Blunt).

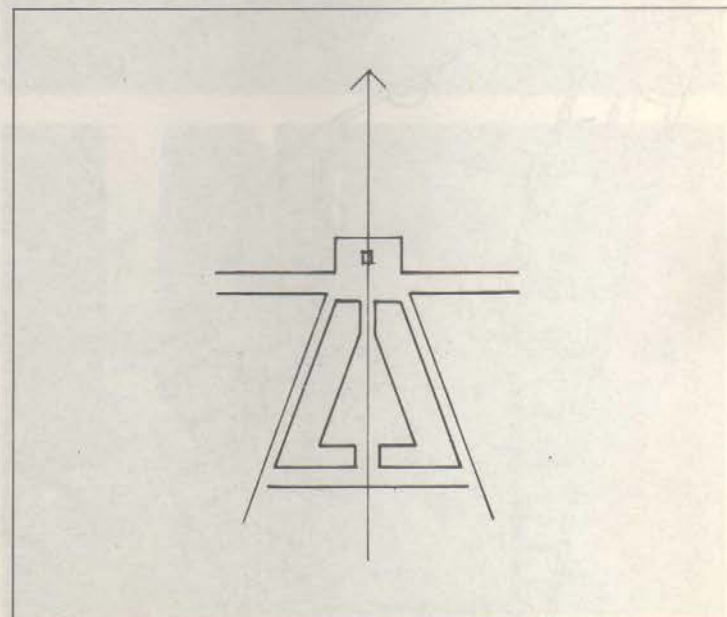
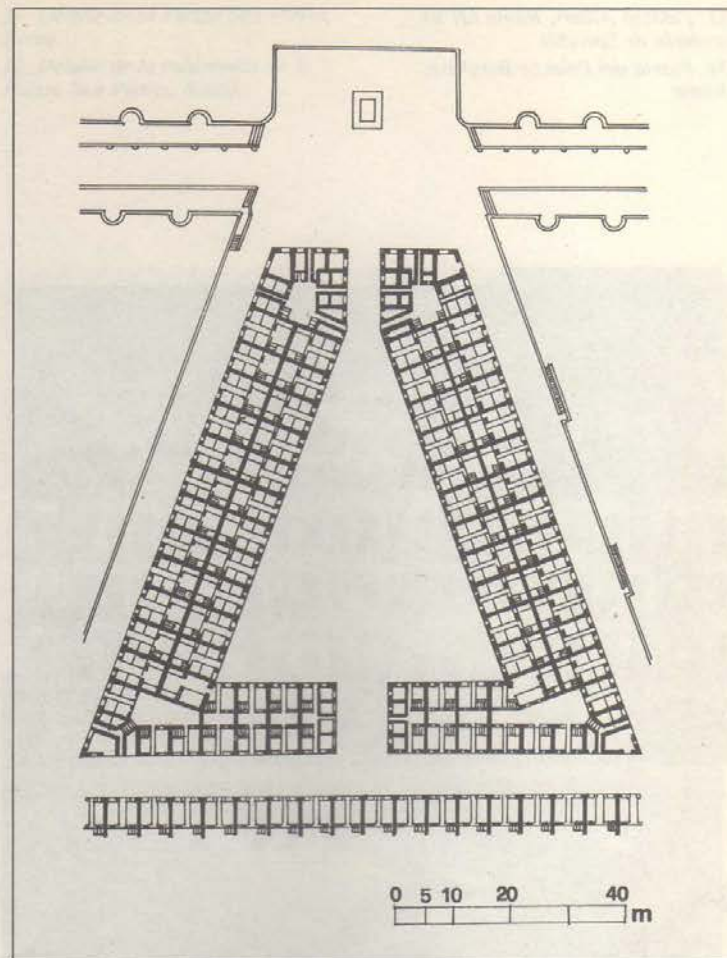
36. Diagrama de la Place Dauphine,
París.

principal, habría completado perfectamente la ingeniosa solución.

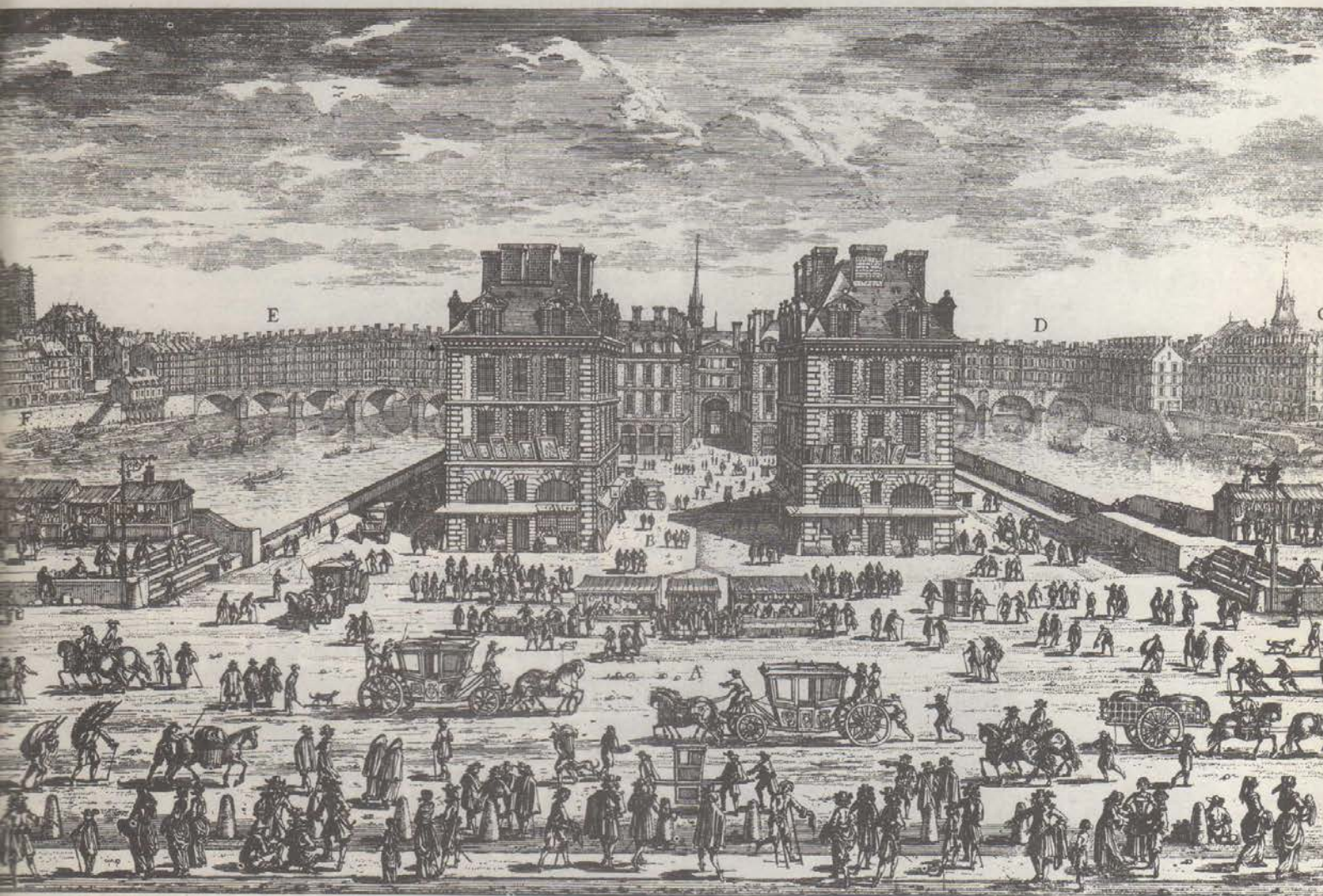
Sin embargo, la verdadera importancia del proyecto de Bernini no está en esos «trucos» de perspectiva. Lo que hace de la Piazza San Pietro una de las más grandiosas jamás concebidas son sus cualidades espaciales generales. La *piazza obliqua* puede caracterizarse como *cerrada y abierta simultáneamente*. El espacio está claramente delimitado, pero la forma elíptica crea una expansión a lo largo del eje transversal. En vez de ser una forma estática y terminada se crea una integración con el mundo exterior, expresada también con la columnata «transparente». Originariamente, se veían jardines a través de la columnata, lo cual hacía participar a la *piazza* en unos entornos abiertos y extensos. El espacio llega a ser, en realidad, «el punto de reunión de toda la humanidad», a la vez que su mensaje irradia al mundo entero²⁹. La trapezoidal *piazza retta* también forma parte del esquema general. El obelisco tiene función importante como nudo donde se unifican y conectan todas las direcciones con el eje longitudinal que lleva a la iglesia. De ese modo, se crea una síntesis ideal de concentración y dirección longitudinal hacia una meta. El tema se repite en el interior de la iglesia, donde el movimiento halla su motivación final en el eje vertical de la cúpula celestial. Dice Argan: «... la cupola si apre e dispiega nel colonnato così come il suo originario significato simbolico si dispiega nel più accessibile significato allegorico della piazza berniniana... la forma chiusa, in senso plastico e simbolico, della cupola rotonda è implicita, anche visivamente, nella forma aperta, ellittica del colonnato, il cui significato allegorico dichiarato in un disegno del Bernini, è di formare le braccia di un corpo ideale, di cui la cupola è la testa: l'abbraccio universale della Chiesa è dunque la preparazione alla rivelazione suprema»³⁰.

La Piazza San Pietro es, por tanto, un ejemplo supremo de composición espacial digna de su función de centro principal del mundo católico. Demuestra cómo un sistema de «lugares», relacionado con su medio ambiente de modo particular, puede simbolizar un contenido que abarca los problemas más profundos de la existencia humana. Al mismo tiempo, Bernini consiguió concretar la esencia de la época barroca en forma singularmente sencilla y palmaria. Mejor que ningún otro ejemplo, la Piazza San Pietro demuestra que el fundamento del arte barroco consiste en principios generales más que en exuberancia de detalles. La *opus magnum* de Bernini, de hecho, está formada por un solo elemento: la columna clásica.

Hemos tratado de la Roma barroca analizando sus elementos urbanos más importantes. En realidad, la Roma barroca no forma un conjunto sistemático de tipo geométrico. Las siete basílicas tomadas como principales puntos de partida para el proyecto de Sixto V, están situadas según razones históricas más que topográficas o urbanísticas. Algunas de ellas están extramuros de la ciudad, otras, dentro. Por



37. Place Dauphine, Paris (grabado de Perelle).



38. Detalle de un palacio de la Place des Vosges, París.



tanto, la Roma barroca refleja la adaptación a circunstancias particulares más que a un plan ideal, y su «sistema» consiste en la creación de un carácter general y no de una imagen concreta y ordenada. Esto queda bien ilustrado con algunas adaptaciones menores, donde la aspiración barroca a la continuidad y la integración espaciales se ha conseguido a pesar de las condiciones muy particulares.

El extenso y complejo organismo del Palazzo Borghese recibió una reforma final de Carlo Rainaldi en 1671³¹. Rainaldi unió todas las habitaciones de la antigua fachada al ala de Ripetta para formar una larga

39. Place des Vosges, París (grabado de Perelle).

40. Place des Victoires, París (estampa de la época).

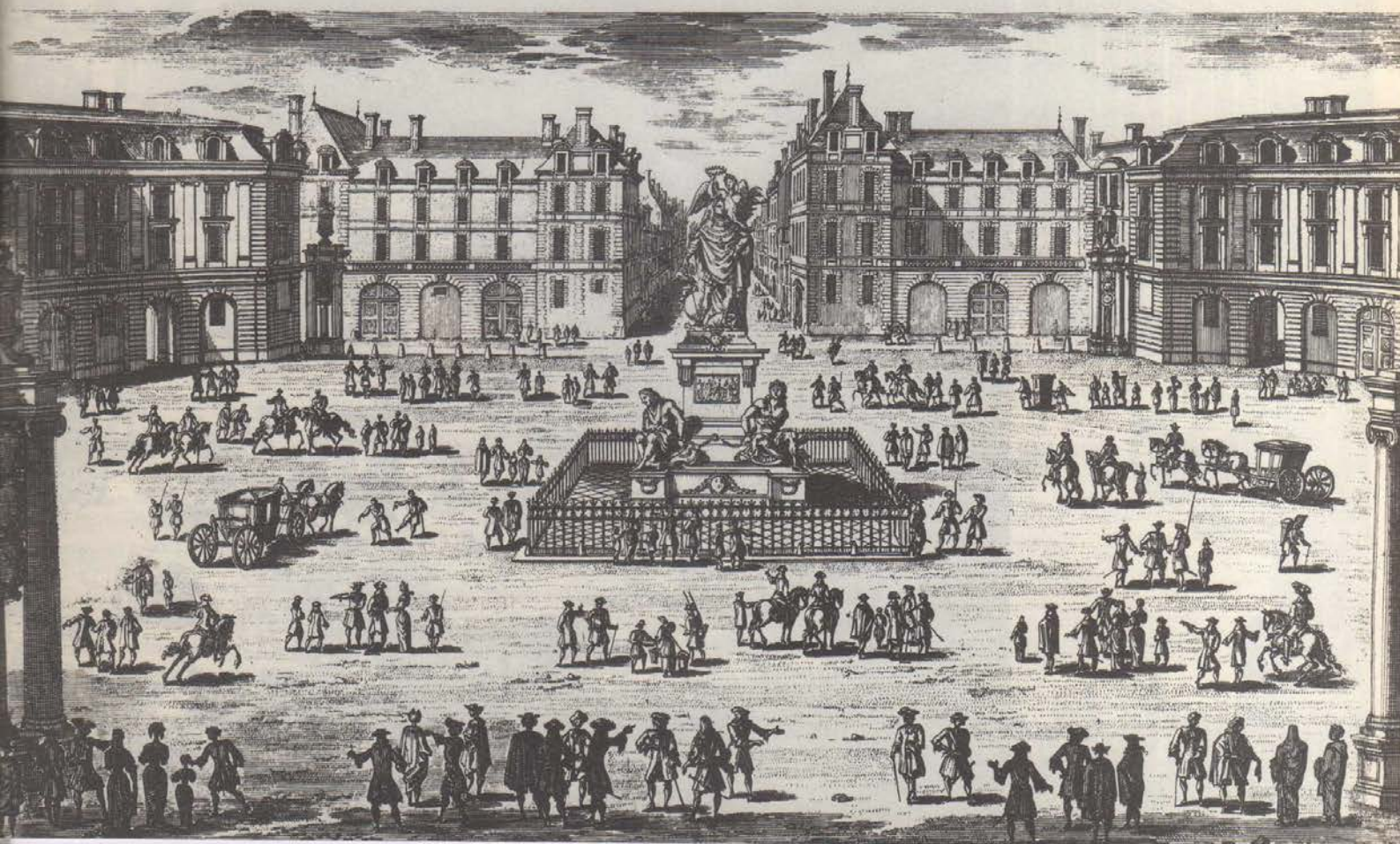
enfilade poniendo las puertas en línea recta. Sin embargo, la vista así creada era la pared desnuda de la casa vecina, y como esta pertenecía a los Borghese, Rainaldi abrió un pasaje oblicuo por el edificio para ampliar el panorama hasta el Tiber. En la abertura se colocó una fuente para hacer más atrayente el efecto, creando la ilusión de que la fuente estaba al otro lado del río. Otro ejemplo de un tipo muy distinto de adaptación lo tenemos en el Palazzo Altieri (1650-1660)³². La larga pared de este palacio es, en parte, paralela a la de Gesù y, en parte, queda frente a la plaza que hay delante de la iglesia. Adaptándose a esta diferencia de situación, Giovanni Antonio De Rossi diseñó la parte de la pared que mira a la plaza, como un *risalto* simétrico completo por sí mismo. Para dar unidad al organismo, tuvo que crear fuerte asimetría en la parte restante, con lo cual fue necesaria una ala simétrica para restablecer el equilibrio. De Rossi resolvió el problema por medio de un *pseudo-risalto* en el extremo derecho y, sobre todo, construyendo un largo *belvedere* asimétrico en lo alto del edificio.

La arquitectura barroca romana abunda en recursos inesperados y originales. Roma es la más variada de todas las ciudades barrocas. Más que imponer un sistema dominante, la época barroca contribuyó en gran manera a su estructura «eterna», aunque dinámica³³.

París

El desarrollo urbano de París durante el siglo XVII siguió un curso muy distinto al de Roma. En vez de empezar con un sistema, París experimentó una serie de episodios monumentales que, paulatinamente, contribuyeron a formar una estructura sistemática y coherente. Este desarrollo, en realidad, se llevó a cabo durante los siglos XVIII y XIX. Aunque hemos de agregar que la aspiración a un sistema estuvo presente en forma más o menos concreta desde el principio. Pero también hay semejanza entre las dos ciudades: en ambos casos había que concretar una forma de vida barroca y en ambos casos el medio fundamental fue la creación de «centros» significativos. Lo que Sixto V hizo por Roma, Enrique IV lo hizo por París. La época es casi la misma, con algo de retraso en París a causa de la guerra civil francesa. Después de su entrada en París en 1594, Enrique IV restauró y fortaleció la monarquía y se ganó el reconocimiento general de su autoridad gracias a concesiones liberales. Durante los últimos años de su vida, quiso transformar su ciudad capital en una digna expresión del nuevo sistema. Después de haberse ganado su reino y haber asegurado su sucesión, deseó dar forma eterna a su victoria, y dijo: «La gente dice que soy avaro, pero hice tres cosas que nada tienen que ver con la avaricia: guerreé, amé y edificué.»

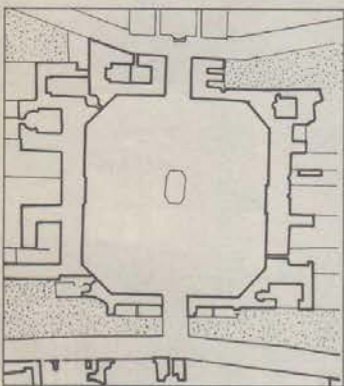
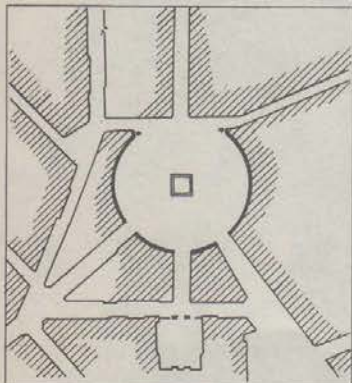
Mientras Sixto V pudo tomar como punto de partida centros urbanos ya existentes (es decir, las siete basílicas), Enrique tuvo que partir de cero, por lo cual creó un nuevo elemento urbano, la *place royale*.



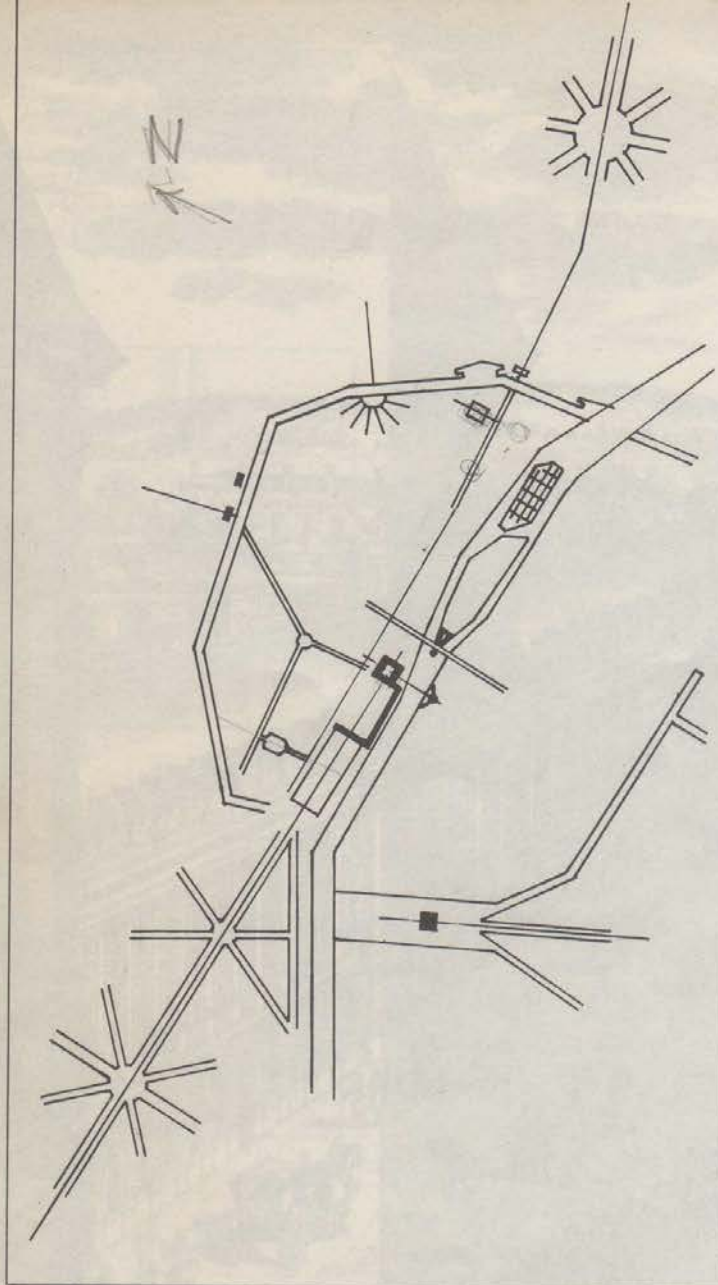
41. Planta de la place des Victoires,
Paris.

42. Planta de la Place Vendôme,
Paris (D.A.U.).

43. Place Vendôme, Paris (grabado
de Le Pautre).







44. Plano diagramático de París.

45. Place Vendôme, París.

46. Place Vendôme, París.

La plaza real es un espacio urbano centrado y desarrollado en torno a una estatua del soberano. Por tanto, el monarca absoluto es el verdadero centro. Evidentemente, el prototipo es la Piazza del Campidoglio de Miguel Angel, donde el primer monarca de derecho divino está situado en el centro del espacio que simboliza el centro del mundo ³⁴. Sin embargo, la *place royale*, tal como se lo propuso Enrique IV, tiene una diferencia importante con el prototipo al estar rodeada de viviendas en vez de tener puramente fines monumentales (civiles). Por tanto, materializa la nueva relación entre el soberano y «su pueblo», al mismo tiempo que puede emplearse para expresar cierto orgullo burgués. La *place royale* fue de importancia decisiva para el desarrollo urbano de los siglos siguientes no solo en Francia.

El primero de los proyectos de Enrique, la Place Dauphine, tiene

especial interés por su relación con la ciudad como conjunto. Frente a la Ile de la Cité había dos islas. Enrique III ya había iniciado la construcción de un nuevo puente sobre el río en ese punto (1578). Estaría flanqueado por casas a ambos lados, según el modelo tradicional. Pero la construcción del *Pont Neuf* quedó interrumpida por la guerra civil y no se terminó hasta 1606. Enrique IV eliminó las casas y quiso que el puente formase parte de un esquema urbano más amplio. Entre el puente y la antigua Ile de la Cité creó una nueva plaza de forma triangular, la Place Dauphine. Donde el eje de la plaza cruza el puente se colocó una estatua ecuestre del soberano ³⁵. El puente se unía, en ambos extremos, con calles rectas que llevaban, por el Norte, a la iglesia de St. Eustache, y por el Sur a la Porte St. Germain. Ese fue el primer eje urbano de París. Este camino transversal cruza perpendicularmente el eje principal del esquema, que es el propio Sena. De hecho, la Place Dauphine evidencia, desde el punto de vista arquitectónico, el eje formado por el río, y fue el primero de una serie de proyectos que dieron al Sena una importancia que sobrepasa a la de los ríos de las demás capitales ³⁶. La plaza consistía en dos largos edificios con alas unidas formando un triángulo ³⁷. Las calles trazadas a los dos lados forman, junto con el eje principal, un tridente que parte de la estatua. Los edificios contienen una serie uniforme de viviendas relativamente pequeñas, con tiendas en la planta baja. La articulación presentaba una acentuación, un tanto dudosa, de superficies y volúmenes (definidos por tejados altos e inclinados), más que el empleo de tipo «italiano» de las masas y los elementos plásticos. No había monumento en la propia plaza; la estatua de Enrique IV se colocó para que sirviera también de centro de toda la ciudad.

Aproximadamente en el mismo período en que se proyectó la Place Dauphine, Enrique IV inició otra plaza real más típica, la actual Place des Vosges ³⁸. Esta plaza está situada en el distrito de Marais y se concibió como *promenoir* de sus habitantes; está rodeada por casas de un tipo análogo a las de la Place Dauphine, con viviendas para los pudientes. Todas las viviendas tenían que ajustarse a un plan general y la continuidad de las paredes exteriores se subrayaba con arquerías. Las unidades singulares se indican con divisiones en la cubierta y chimeneas altas. Se crea cierto efecto axial con los altos Pavillons du Roi et de la Reine, que también sirven de accesos principales. Toda la plaza se centra en una estatua ecuestre de Luis XIII, erigida en 1639. La articulación de las fachadas presenta una combinación «gótica» de líneas verticales y horizontales más que una estructura clásica. Las pilastras de la planta baja no sostienen entablamento alguno, sino un cordón estrecho. Sin embargo, el efecto general no es de esqueleto, sino que las paredes presentan una superficie decorada. La Place Royale se imitó en muchas ciudades europeas, especialmente en Londres ³⁹.





47. Detalle del plano «Turgot», con las Tullerías, París.

Más al Este, entre la Bastilla y el Temple, Enrique IV proyectó otro gran desarrollo urbano (1610) ⁴⁰. Su *Place de France* es la primera composición auténtica en forma de estrella en el urbanismo barroco, con ocho calles irradiando de una línea básica, con una nueva puerta como centro. Las ocho calles habrían de llevar los nombres de las principales provincias francesas, con lo cual el esquema espacial sería expresión del nuevo «sistema» nacional. Mientras las puertas, hasta entonces tomaban su nombre de circunstancias «geográficas» particulares, la *Porte de France* tiene nombre puramente simbólico, de acuerdo con el papel de París como capital. Se inició la ejecución del proyecto pero no se continuó a causa de la muerte del rey. La *Place de France* no se convirtió como plaza real sino que indicaba la orientación hacia una estructura urbana integrada y, de hecho, cien años después, toda la región de París se desarrolló de acuerdo con el modelo en forma de estrella.

Durante el reinado de Luis XIII (1610-1643) no se crearon nuevos centros urbanos. La actividad se concentró en el desarrollo de distritos urbanos regulares. Uno de los primeros fue la Rue Dauphine, construida como continuación del Pont Neuf. Aquí se ordenó a los habitantes que «hicieran las fachadas de sus casas todas de modo uniforme, pues resultaría un bello ornamento que, al final del puente, la calle formara una sola y larga fachada» ⁴¹. Más importante fue la construcción completa de la Ile St. Louis basándose en una planta ortogonal sistemática ⁴². La edificación continuó durante varios decenios y Louis Le Vau, que vivió en la isla, participó activamente. El distrito Richelieu se desarrolló después de 1633, fuera de las viejas murallas de la ciudad, al norte del Louvre y las Tullerías. Al igual que la Ile St. Louis, fue proyectado alrededor de dos calles principales que se entrecruzan perpendicularmente. Durante el reinado de Luis XIII, el desarrollo arquitectónico general fue más importante que las realizaciones urbanísticas.

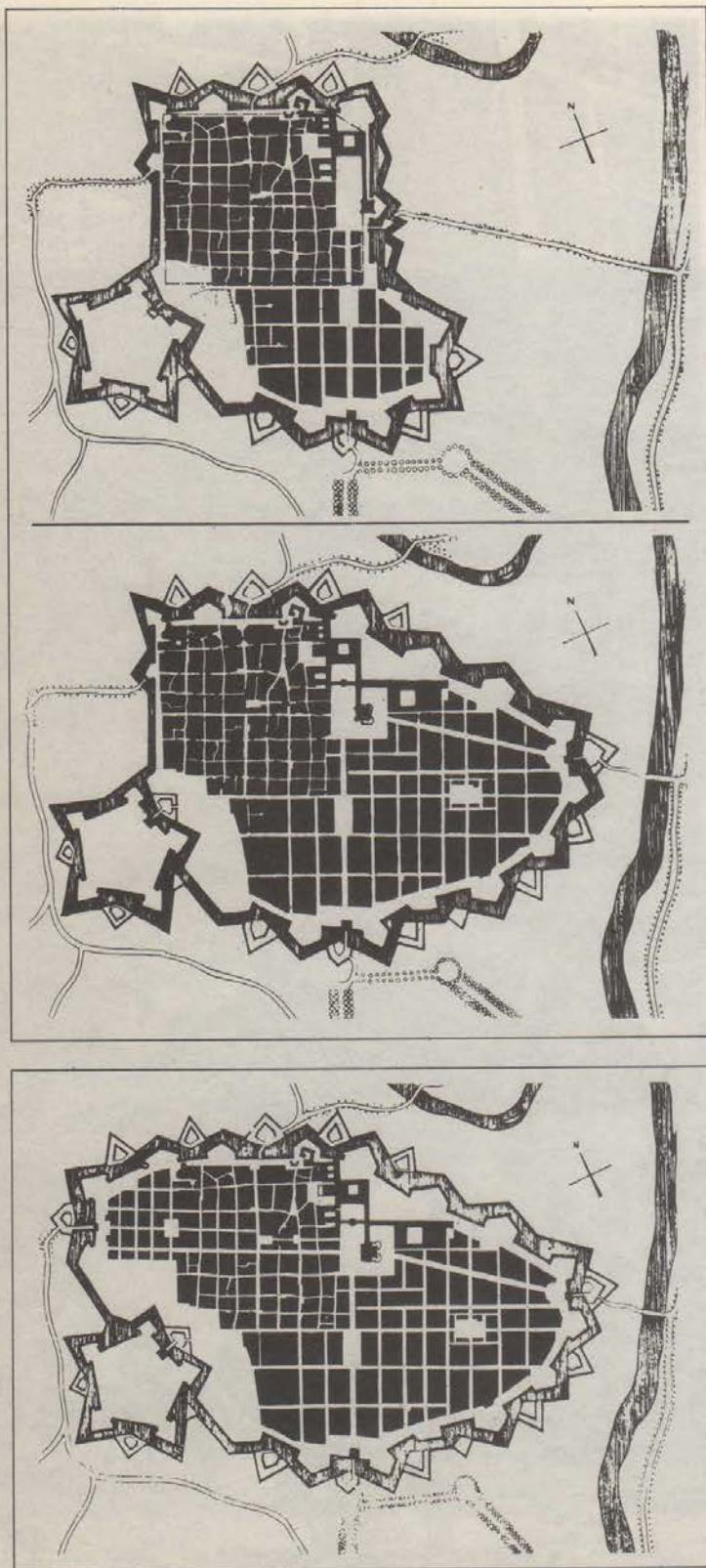
De hecho, Salomon De Brosse y François Mansart emplearon un lenguaje clásico más «correcto» y creativo ⁴³; ellos echaron los cimientos del gran clasicismo francés del período siguiente.

En el largo reinado de Luis XIV (1643-1715), París experimentó varios cambios que habrían de ejercer influencia decisiva en el desarrollo ulterior de la ciudad. Se crearon otras dos plazas reales y los jardines de las Tullerías se tomaron como punto de partida para una gran expansión hacia el Oeste. Sin embargo, tuvo mayor importancia la supresión de las fortificaciones terminadas bajo Luis XIII, sustituyéndolas con un anillo casi completo de *boulevards* ⁴⁴, por lo que París se convirtió especialmente, en ciudad «abierta». Nos ocuparemos primero de las nuevas plazas.

Entre 1682 y 1687 el distrito al norte del Louvre alcanzó su centro urbano, la *Place des Victoires*, originariamente Place Louis XIV. La plaza fue proyectada por el principal arquitecto del período, Jules

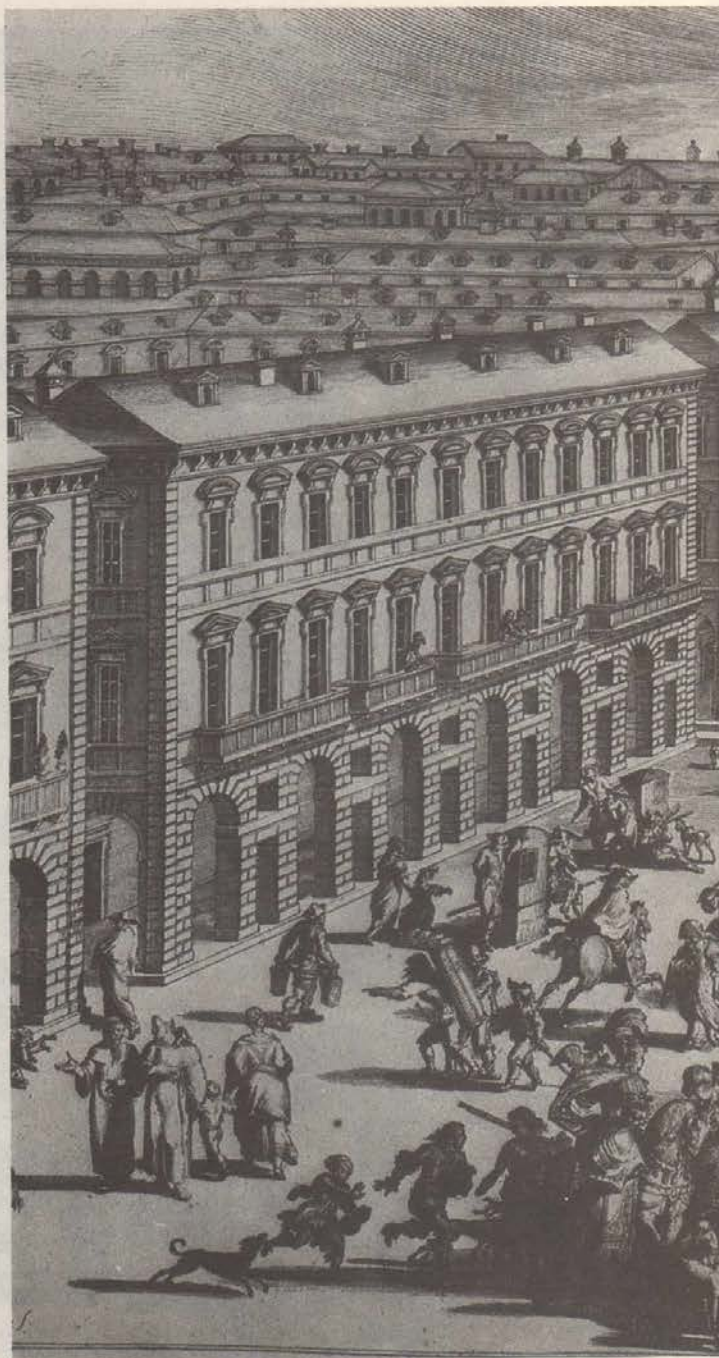
48. Jardin de las Tullerías, París
(grabado de Perelle).



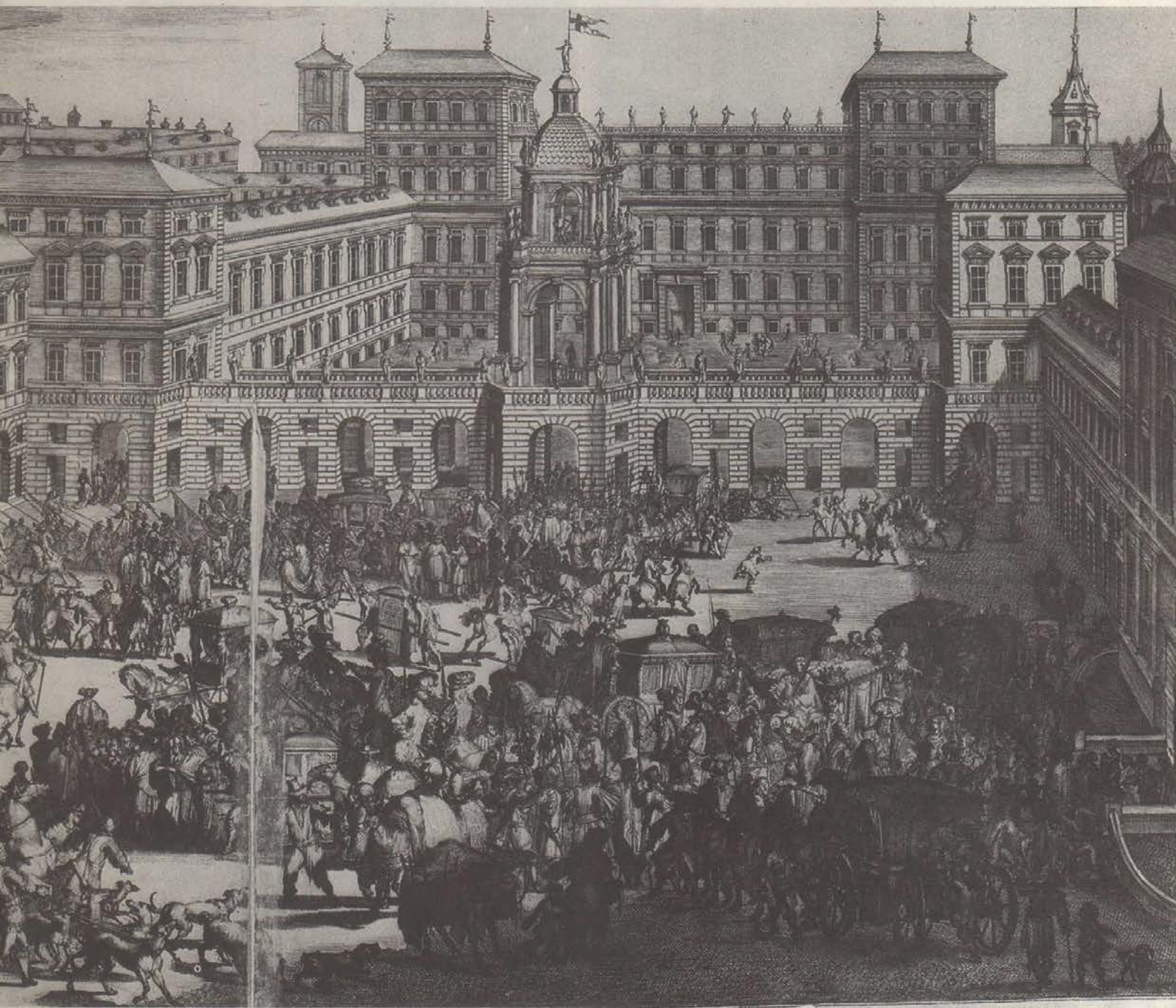


49. Turin: planimetría de la ciudad con la primera ampliación hacia el Sur, y forma de la ciudad después de la segunda ampliación (de «Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura», Turin, 1957).

50. Turin: plano de la ciudad en la segunda mitad de 1700, después de la tercera ampliación.



51. Vista panorámica de la Piazza
Castello de Turín según una
estampa de 1676.

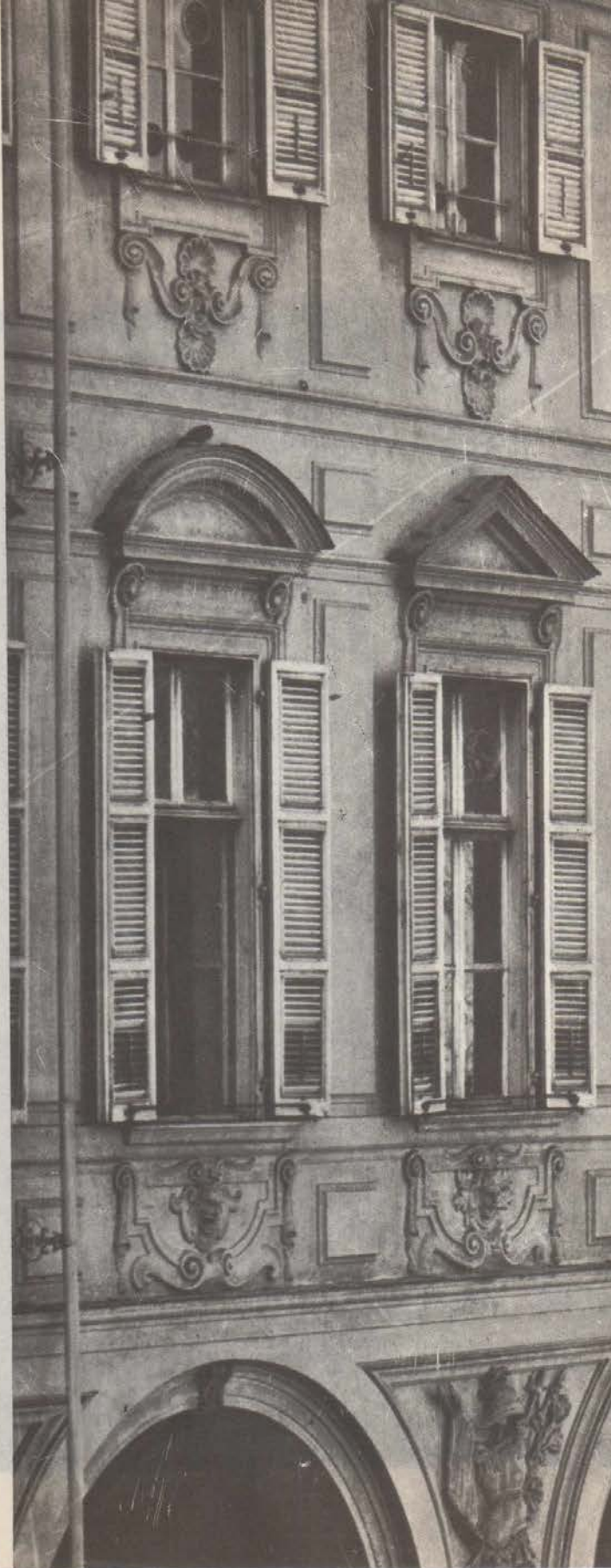


52. Piazza San Carlo, Turin.

53. Detalle de la Piazza San Carlo,
Turin.



54. Detalle de la Piazza San Carlo,
Turin.





Hardouin Mansart, y la concibió de forma totalmente nueva. En vez de ser un espacio relativamente aislado, como la Place des Vosges, se proyectó para enlazar varias direcciones importantes dentro de la red urbana: la Rue des Fossés Montmartre (Rue d'Aboukir), delimitada por la antigua muralla de Carlos V; la Rue Croix des Petits Champs, en línea recta sur hacia el Louvre, y la Rue de la Feuillade, en dirección Oeste, hacia los nuevos distritos al norte de las Tullerías. El círculo era la única forma que podía utilizarse para ese fin, por lo cual la Place des Victoires quedó como prototipo de una serie de grandes espacios urbanos circulares por toda Europa. Sin embargo, la Place des Victoires no es un *rond-point* regular. La Rue des Fossés Montmartre, que procede de la Porte St. Denis y enlaza la plaza con el anillo de los bulevares y con la calle principal hacia el Norte, se utilizó como eje sobrepuesto al esquema circular, que termina en la *cour d'honneur* del Hôtel de la Vrillière (Hôtel de Toulouse). Las otras dos calles antes mencionadas, se ramifican simétricamente del eje. Toda la composición se centra en una estatua ecuestre de Luis XIV (1686)⁴⁵. El espacio está circundado por una pared de articulación uniforme, consistente en una planta baja almohadillada y un orden jónico gigante que abarca los dos pisos. La solución es de origen berniniano, pero de carácter más ligero y menos plástico que en los ejemplos romanos. El sistema solo se aplica a las fachadas que dan a la plaza, mientras las paredes laterales, a lo largo de las calles, tienen una articulación más sencilla. De ese modo, el espacio es el elemento constitutivo de la composición, más que los edificios vecinos, idea que se remonta al proyecto de Miguel Ángel para el Campidoglio de Roma.

Este hecho fundamental es aún más evidente en la segunda de las plazas reales construida en el reinado de Luis XIV, la Place Vendôme o Place Louis le Grand, para que sirviera de centro de los nuevos distritos al oeste de la ciudad. Mansart hizo un primer proyecto en 1685 y se construyeron partes de las fachadas *sin casas tras ellas*. Originariamente, se proyectó una serie de edificios públicos (o reales): academias, una biblioteca, la real casa de la moneda y embajadas, pero en 1698 se abolió el proyecto y se derribaron las fachadas. Mansart hizo otro proyecto más reducido, consistente en un espacio rectangular con chaflanes, es decir, un octógono con lados desiguales. Volvieron a levantarse las fachadas (1699-1708) y los solares que quedaban tras ellas se vendieron a compradores particulares. Con lo cual, la Place Vendôme repetía en cierto modo la solución general de la Place des Vosges. Aunque el cerramiento del espacio se acentúa con los chaflanes y con el ritmo fuerte y regular de la articulación de las paredes. Al mismo tiempo, la forma se extiende longitudinalmente de acuerdo con su eje Norte-Sur, que originariamente unía las cercanas iglesias de los capuchinos y de los bernardinos. De ese modo, la solución representa una síntesis típicamente barroca de organización centralizada y longitudinal,

de cerramiento e integración con el medio ambiente. La articulación de las paredes repite el sistema general de la Place des Victoires, pero los entrepaños tienen proporciones más esbeltas y son más ricos los detalles. En el centro de la plaza había un bronce ecuestre de Luis XIV como emperador romano⁴⁶.

Las cuatro plazas reales de París son variaciones sobre un mismo tema. Fundamentalmente, se concibieron como *espacios*, es decir, no dependen de determinados edificios como las *piazze* romanas⁴⁷, sino que se concibieron como «interiores urbanos». La continuidad de las paredes es, por tanto, esencial, así como la determinación del centro. El tema general varía con la elección de la forma y su relación con el ambiente. Las plazas de París se basan en cuatro formas geométricas simples: triángulo, cuadrado, círculo y rectángulo. Reflejan en forma evidente la tendencia racional y sistemática de la sociedad para la que fueron construidas. También se construyeron plazas reales en otras ciudades francesas como Dijon, donde Jules Hardouin Mansart creó un espacio semicircular ante el Palais des Etats de Bourgogne (1686).

Mientras las plazas reales daban a París nueva estructura interna, el anillo de bulevares y los ejes centrífugos creaban nuevas relaciones con el contorno. Las ideas que impulsaban esas innovaciones procedían de la arquitectura de jardines y reflejaban una nueva actitud respecto al paisaje en general. Como veremos más adelante, los primeros ejemplos decisivos se encuentran en Italia, pero el desarrollo francés fue, principalmente, la labor de un solo hombre: André Le Nôtre (1613-1700). En 1637 Le Nôtre fue nombrado jardinero de las Tullerías, y durante el resto de su vida larga e increíblemente activa, vivió allí. Los jardines existentes habían sido proyectados en forma típicamente renacentista, formando una sucesión de cuadrados y de rectángulos «estáticos» (1563). Le Nôtre transformó totalmente el conjunto introduciendo un sistema de ejes y diversidad de espacios de formas distintas. Sobre todo, abrió la zona hacia el Oeste creando una larga avenida (los Champs Elysées) que termina en un gran *rond-point* (la Etoile). También se proyectó, y se construyó en parte, un eje análogo que iba hacia el Este desde la Porte St. Antoine hasta Vincennes. Se inició un sistema de caminos radiales que simboliza el papel de París como capital de toda Francia. Las avenidas y las carreteras radiales estaban unidas al anillo de bulevares que limita el área urbana sin encerrarla. Los bulevares de Luis XIV tienen 36 m de anchura y constan de una vía principal y de otras dos laterales más estrechas. Allí donde cruzaban las avenidas radiales se levantaban arcos triunfales, es decir, puertas puramente simbólicas que expresaban el «contenido» fundamental del sistema espacial⁴⁸.

Durante el reinado de Luis XIV quedó definida la estructura fundamental de París. Su carácter sistemático es evidente y los elementos constitutivos son nudos espaciales, recorridos y distritos regularmente

55. Piazza Vittorio Veneto y la Via Po, Turín.

56. Via Po, Turín.



programados. Los edificios se planearon con arreglo a ese sistema, por lo cual no tienen individualidad plástica fuerte. Más parecen masas que superficies limitadoras de los espacios urbanos y su continuación, como las características *cours d'honneur*. El dinamismo del urbanismo francés del siglo XVII carece, por tanto, de la cualidad dramática del barroco romano. Su acentuación del aspecto sistemático lleva a una articulación basada en el empleo regular y «correcto» de los elementos clásicos. Sin embargo, podemos emplear el término «barroco» en tanto esté presente el firme deseo de integración, continuidad y «apertura». Mientras Roma es la típica «ciudad santa» del barroco, París forma su contrapartida «secular».

Turín

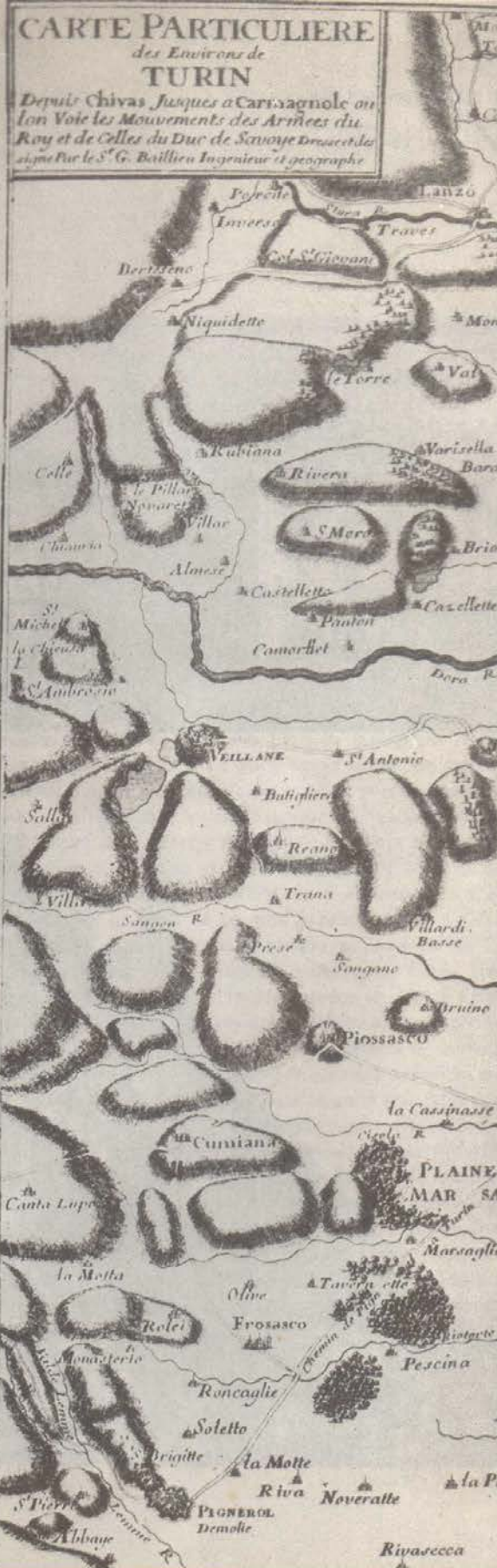
La capital del Piamonte está situada a medio camino entre Roma y París y, de hecho, su historia está muy ligada a ambas ciudades. Cuando Turín se convirtió en capital del ducado de Saboya, hacia fines del siglo XVI, todavía era una ciudad pequeña con la forma cuadrada del originario *castrum* romano. Continuando la restauración política iniciada por su padre Manuel Filiberto, el duque Carlos Manuel I (1562-1630, duque desde 1580) comenzó la transformación de Turín en una capital barroca. Al mismo tiempo, Piamonte estaba bajo la influencia de la Contrarreforma. Así, se encontraron las dos «fuerzas» principales de la época formando una síntesis singular que unificaba los aspectos religiosos y seculares ⁴⁹.

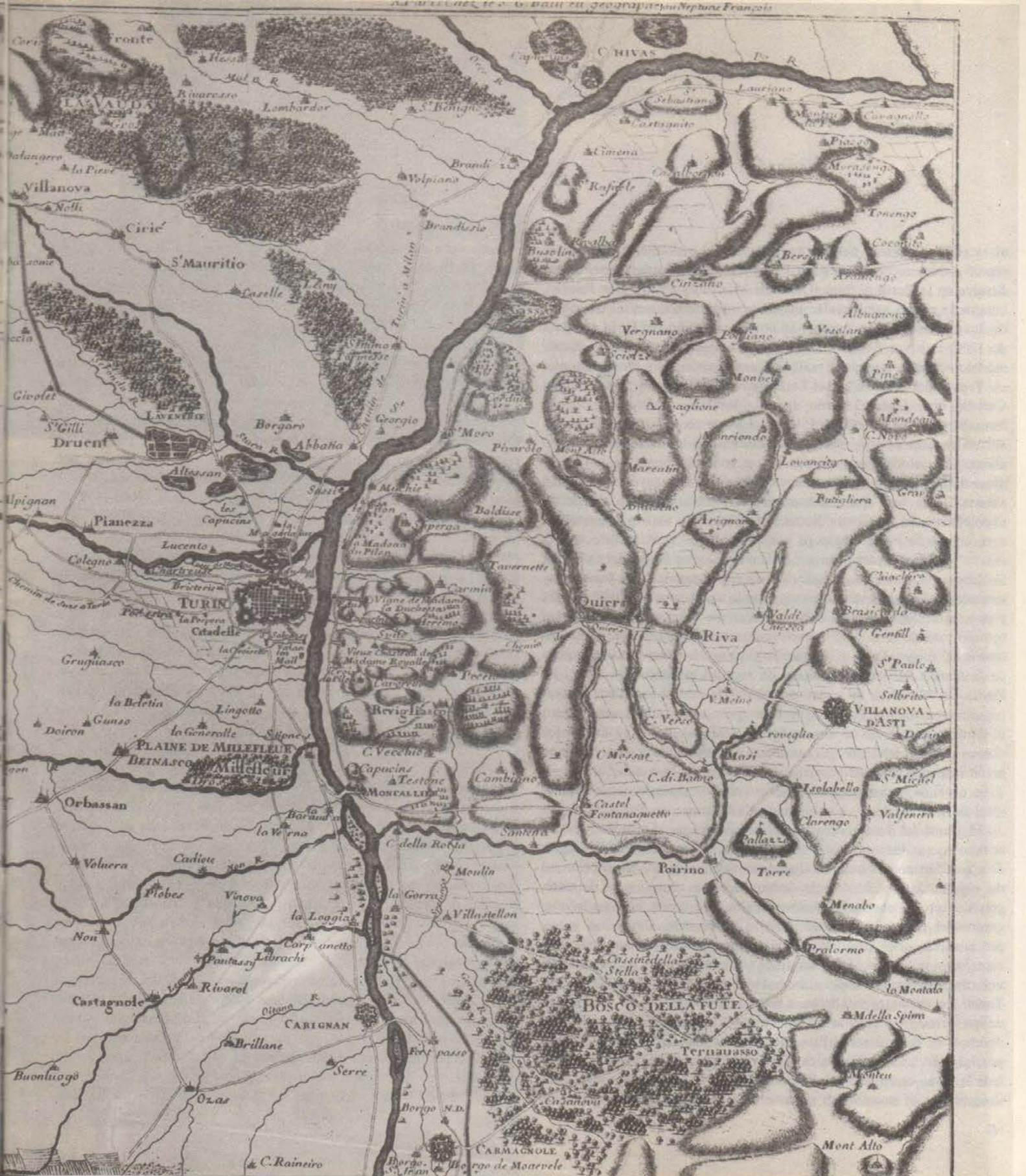
La vieja ciudad se estructuró en un sistema ortogonal de calles con una plaza municipal en el centro. Pegado al lado oriental de la muralla había un castillo, originariamente una puerta romana transformada durante la Edad Media. El duque Carlos Manuel tomó ese castillo como punto de partida, encargando a su arquitecto Ascanio Vitozzi que lo hiciera centro de una plaza regular (1584) ⁵⁰, con lo cual la ciudad adquirió un nuevo centro significativo. Para concretar su función de «centro», Vitozzi proyectó rodear la plaza con una nueva ciudad organizada radialmente. Sin embargo, se desechó la idea prefiriéndose una mejor adaptación al existente sistema ortogonal y, basándose en ello, se inició una extensión de la ciudad hacia el Sur y el Este. Ese desarrollo se prolongó la mayor parte del siglo XVII, pero hemos de señalar que sus líneas generales quedaron determinadas cuando Vitozzi creó la *Piazza Castello*. Esta plaza estaba rodeada de fachadas uniformes con una articulación basada en líneas y ritmos horizontales continuos. El carácter cerrado se acentuaba con arcadas almohadilladas en la planta baja. Poco antes de su muerte (1615), Vitozzi trazó una nueva calle que partía de la plaza en dirección sur, la *Via Nuova* (hoy *Via Roma*), concebida como eje principal de un nuevo distrito, la *Città Nuova*. Las fachadas de esa calle se proyectaron como continuación de las paredes de la plaza, introduciendo así la idea de un sistema homogé-

neo para toda la ciudad. También indicó la situación de un nuevo palacio ducal en el comienzo del eje, con un patio abierto hacia la Piazza Castello. La general continuidad horizontal de la articulación solo se rompía con la nueva fachada del viejo castillo, que se articulaba con fuertes pilastras.

La obra de Vitozzi la continuó su discípulo Carlo di Castellamonte, que fue arquitecto ducal desde 1615 hasta su muerte en 1641. De 1621 en adelante, Carlo di Castellamonte prosiguió la extensión de la ciudad hacia el Sur. Continuó el sistema viario ortogonal e introdujo un nuevo centro secundario del distrito: la Piazza Reale (hoy día Piazza San Carlo) que se integraba con la Via Nuova y recibió forma rectangular de acuerdo con la dirección de la calle. La plaza se centraba en torno a una estatua ecuestre y tenía el carácter de una verdadera *place royale*⁵¹. Comparada con las plazas francesas, hay una diferencia importante: donde la Via Nuova arranca de la plaza, dos iglesias simétricas señalan las esquinas; es una solución parecida a la de las iglesias gemelas de la Piazza del Popolo en Roma⁵². De ese modo el elemento «sacro» participa plenamente, al igual que en la Piazza Castello. El nuevo Palazzo Ducale (posteriormente Palazzo Reale), en realidad, está unido a la catedral de Turín, y juntos forman un centro singular donde las superficies del palacio, sencillas y urbanísticamente determinadas, contrastan la plasticidad de la cúpula y el campanario de la iglesia⁵³. De hecho, a lo largo de la historia del barroco turinés se hallan elementos sacros y seculares unidos formando un contrapunto rico y expresivo.

Amedeo di Castellamonte continuó fielmente la obra iniciada por Vitozzi y su padre Carlo. Primeramente edificó el nuevo Palazzo Ducale (1645-1658), relacionado de forma interesante con la plaza que tenía delante. Los pórticos almohadillados de la plaza se continuaron para formar una cortina mural entre el espacio urbano y la *cour d'honneur* del palacio. Su puerta central estaba rematada por un pabellón en forma de torre que servía para exponer la reliquia más santa de Turín, la Santa Sindone o Santo Sudario⁵⁴. Amedeo di Castellamonte proyectó, además, otra gran extensión de la ciudad hacia el Este, en dirección al río Po (1659). También se atuvo al sistema ortogonal y el nuevo distrito tenía por centro otra plaza real, la Piazza Carlina. Su eje Este-Oeste continuaba occidentalmente hasta unirse a la Piazza San Carlo. Sin embargo, un elemento particular de la nueva extensión urbana es una calle ancha que cruza diagonalmente toda la red de calles, uniendo la Piazza Castello con la Porta di Po, espléndida obra de Guarini (1676)⁵⁵. La construcción de la *Via Po* se inició en 1673 según el proyecto de Amedeo di Castellamonte. Sus fachadas uniformes, con arcadas en la planta baja, constituyen la calle más espléndida del siglo xvii, aún existente. Hacia el Po, la calle termina en una exedra abierta que, vista desde fuera, parece una especie de *cour d'honneur* urbana. En vez de encerrarse en sí misma, la ciudad queda abierta





al exterior, al mismo tiempo que «recibe» al visitante. El motivo se repitió varias veces durante los siglos siguientes, particularmente por Juvarra en la Porta di Susa (Quartieri Militari) y en la Porta Palazzo, aunque la planta semicircular nunca se imitó directamente. Las obras de Juvarra se hicieron durante la última extensión de Turín (después de 1706) esta vez hacia el Oeste y, nuevamente, siguiendo el mismo modelo, incluida una plaza real: la Piazza Savoia (hoy Piazza Susina).

Vemos, por tanto, cómo el Turín barroco creció en torno a la Piazza Castello que, desde el punto de vista histórico, político y religioso formaba el centro de la ciudad. Hacia el Norte no se extendió la ciudad. Allí se encuentran los jardines del Palazzo que terminan en el campo abierto. La solución era parecida a otra contemporánea, la de los jardines de las Tullerías⁵⁶, pero mientras París se construyó como ciudad abierta, Turín tuvo que mantener sus fortificaciones hasta el período napoleónico. Su estructura barroca, teóricamente abierta, siempre estuvo encerrada en un anillo de bastiones. Pero tal estructura resulta más homogénea y sistemática que la de ninguna otra capital del siglo XVII. Se debe principalmente a la afortunada circunstancia de la buena conservación del modelo varío romano, que se tomó como punto de partida y se integró plenamente en la ciudad barroca. Se puede suponer que el trazado romano se empleó intencionadamente para simbolizar la importancia del nuevo Turín y su pasado glorioso. La estructura jerárquica de la ciudad barroca es también de especial evidencia en Turín. La Piazza Castello sirve de centro primordial, la ciudad vieja tiene un centro secundario en la Piazza delle Erbe (primitivamente Piazza Palazzo di Città) a la que no se dio su forma definitiva hasta 1756⁵⁷, y los nuevos distritos se relacionan todos con una nueva plaza. Las plazas se unían con arterias principales que, en su mayoría, iban a dar al campo. Tales distritos se proyectaron y construyeron de acuerdo con el mismo ideal de uniformidad y continuidad que hallamos en París.

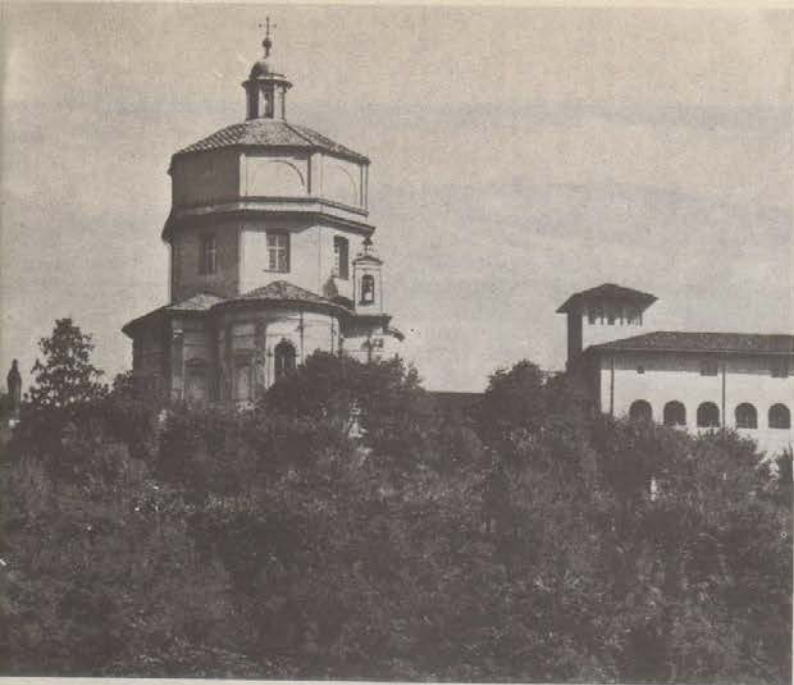
El plano del Turín barroco expresa claramente el sistema ideal de la monarquía absoluta y su estructura espacial tiene el carácter francés de una red extendida horizontalmente en función de un centro principal de «contenido». «Gli elementi urbanistici che compongono la città, grandi o piccoli che siano, devono venire a costituire tutti parte integrante del grande organismo unitario ideale della Città, così come, per esempio, nella parallela organizzazione politico-sociale della Nazione, ogni individuo è integrato in una chiara categoria o classe sociale unitaria e piramidale dello stato, al cui vertice è il Monarca»⁵⁸. En Turín, sin embargo, este sistema secular contrasta con la verticalidad de las torres y las cúpulas de las iglesias. Una estampa del siglo XVIII, donde se ve Turín desde el Este, produce una impresión casi «medieval» por los elementos verticales densamente situados. «Per il mondo della fede la torre campanaria è l'elemento alto per eccellenza ed acquista il significato di elemento di protezione, all'ombra del quale ci si sente

più sicuri che diffonde la voce delle proprie campane sui fedeli sottostanti, che sventa verso il cielo i simboli della religione.» Así Turín representa una síntesis singular de las propiedades plástico-expresivas y espacio-sistemáticas que vimos eran típicas de Roma y de París respectivamente.

Este carácter «doble» también se halla en los alrededores de la ciudad. Vitozzi contribuyó a ambos aspectos. Construyó la iglesia de San Maria al Monte dei Cappuccini en una alta roca al pie de las colinas a lo largo del Po, iniciando con ello la creación del «paisaje sacro» de la época barroca, que culminó en los santuarios y los conventos de Europa central del siglo XVIII⁵⁹. También participó en el proyecto de viviendas en torno a Turín. Ambos aspectos fueron continuados por los Castellamonte, padre e hijo. Amedeo proyectó una pequeña ciudad ideal como residencia campestre ducal, la Venaria Reale (1660-1678). El eje principal del plano se dirige a la *cour d'honneur* del palacio, pero en su camino cruza un eje transversal determinado por dos iglesias con cúpula situadas simétricamente. El plano confirma el gran talento urbanista de Castellamonte y representa uno de los esquemas ideales más interesantes del siglo XVII. Al igual que los alrededores de París, los de Turín se estructuraron con un sistema de carreteras radiales y jardines ordenados geométricamente, pero el paisaje también estaba señalado con las cúpulas de los santuarios. Ambos aspectos se desarrollaron en el siglo XVIII y culminaron con las grandes creaciones Juvarra: la Basilica di Superga y el Palazzo di Stupinigi. Finalmente, hemos de mencionar el hermoso paisaje piemontés que contribuye a hacer de Turín una ciudad verdaderamente grande.

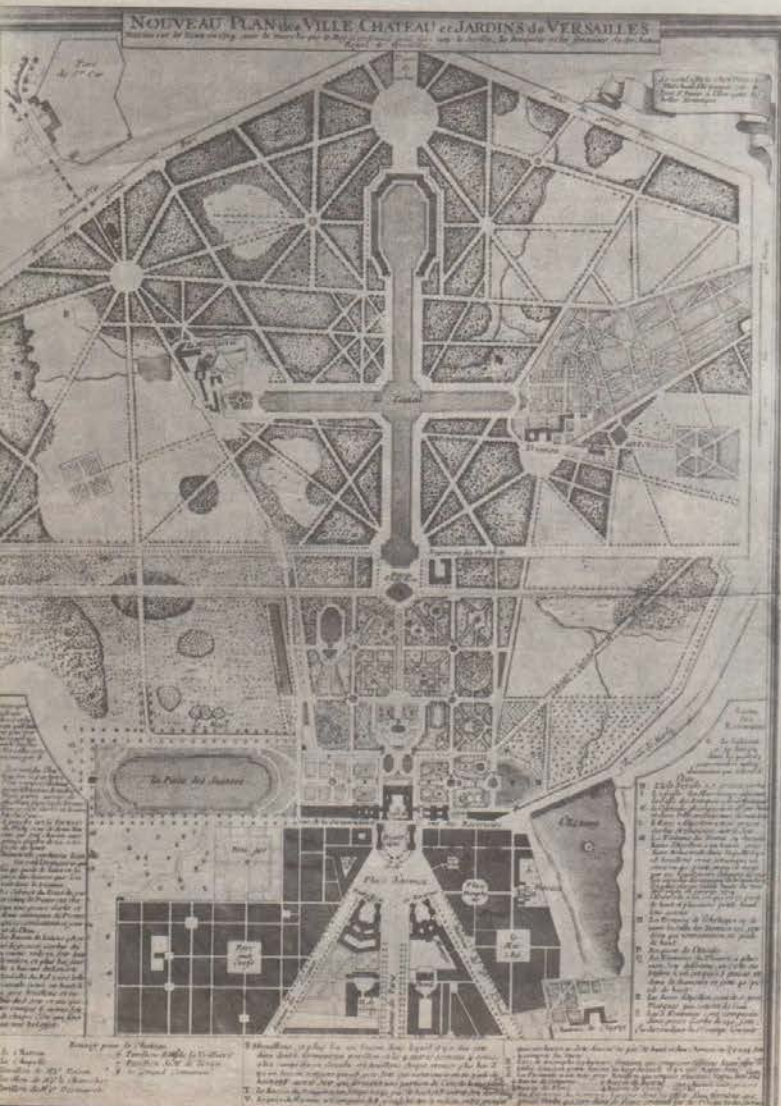
Conclusión

Nuestro breve examen de urbanismo del siglo XVII ha demostrado cómo las ideas fundamentales de centralización, continuidad y extensión se concretaron de modos distintos según situaciones particulares. Es decir, el sistema sociocultural así como las circunstancias arquitectónicas y topográficas ya existentes. Hemos señalado algunos temas característicos como la plaza «simbólica» o «centro», las calles direccionales o «recorridos» y el distrito uniforme y subordinado. En la mayoría de las ciudades de ese período, tales elementos aparecen sin verdadera integración sistemática. Aunque, en algunos casos, los proyectos ideales se realizan a menor escala. El más famoso y el más típico es Versailles⁶¹. Más adelante volveremos a ocuparnos del palacio, pero ahora hemos de decir algunas palabras acerca de sus propiedades urbanísticas generales y sus relaciones con el paisaje. El desarrollo urbano de Versailles comenzó en 1661 con la extensión del palacio real por Le Vau. Los jardines fueron diseñados por Le Nôtre quien supervisó las obras durante más de treinta años. El esquema total puede considerarse el resultado de las contribuciones simultáneas o sucesivas de Le Vau



58. Santa Maria al Monte dei Cappuccini, Turin.

59. Versailles, plano de 1714.

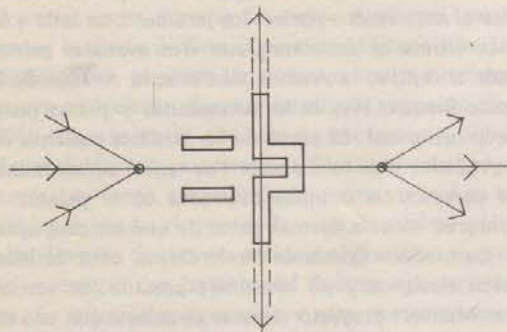


Le Nôtre y Jules Hardouin Mansart. El palacio ocupa el centro y sus largas alas dividen el área en dos partes: los jardines a un lado y la ciudad al otro. Esta última se estructura con tres avenidas principales que irradian desde el centro: la Avenue de Paris, la Avenue de Saint-Cloud y la Avenue Sceaux. Hay calles secundarias y plazas proyectadas en un enrejado ortogonal. El plano de los jardines presenta un sistema de caminos radiales y de *rond-points*. Por tanto, ambas mitades se caracterizan por perspectivas infinitas centradas en el palacio. Todo el paisaje del contorno viene a formar parte de este sistema aparentemente ilimitado. La modesta iglesia de Notre Dame, obra de Mansart, tiene una situación simétrica y no constituye acentuación vertical alguna. En cambio, Mansart proyectó rematar el palacio con una cúpula para glorificar al monarca de «derecho divino»⁶². Dice Baudelaire: «C'est la solemnité naturelle d'une ville immense.» Por tanto, Versailles representa la propia esencia de la ciudad del siglo XVII: autoridad y delimitación, pero también dinamismo y apertura. Por lo cual, es algo más que una expresión de absolutismo, su estructura tiene propiedades generales que la capacitan para recibir otros contenidos. Y, de hecho, hoy día Versailles es visitado por innumerables personas que experimentan un enriquecimiento existencial que en otro tiempo estuvo reservado solo para Luis XIV.

Los jardines de Versailles representan la culminación de un desarrollo que había empezado más de cien años antes. El jardín del Renacimiento primitivo aún conservaba su carácter medieval de *hortus conclusus*, pero se geometrizó para expresar el concepto de una «naturaleza ideal», formando, en consecuencia, el complemento de la «ciudad ideal» de la época. Durante el siglo XVI ese concepto de perfección estática se sustituyó con la idea de un mundo misterioso y fantástico, que consistía en diversidad de «lugares». «Ora all'idea della natura 'regolare', succede l'idea della natura 'capricciosa', ricca di imprevisti e di 'invenzioni'... il tema del giardino come luogo meraviglioso e fantastico, o addirittura magico o fatato, concorre a eliminare il limite dei recinti e a trasformare il giardino in un insieme di luoghi di natura variamente caratterizzati in rapporto ai sentimenti umani»⁶³. En varias villas del siglo XVI se encuentra el bosquejo de «caracteres fundamentales» que habrían de ser de importancia esencial en desarrollos ulteriores: el jardín decorativo consiste en *parterres* de flores, la extensión de las funciones de vivienda en un *bosquet* formado por setos y otros elementos «domesticados» de la naturaleza, y la introducción de la naturaleza libre en el *selvatico*⁶⁴. En la *Villa Montalto* de Roma, edificada en 1570 por Domenico Fontana para Sixto V antes que fuera Papa, estaban presentes todos esos elementos así como la nueva tendencia a la integración espacial. Desde la entrada lateral, junto a Santa Maria Maggiore, se ramificaba un tridente que delimitaba el *palazzetto* y sus *parterres* laterales. El eje principal continuaba a través del edificio, cruzando un eje

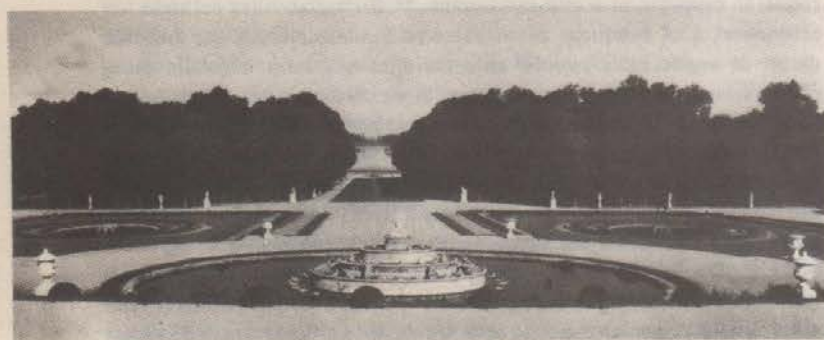
60. Diagrama de Versailles.

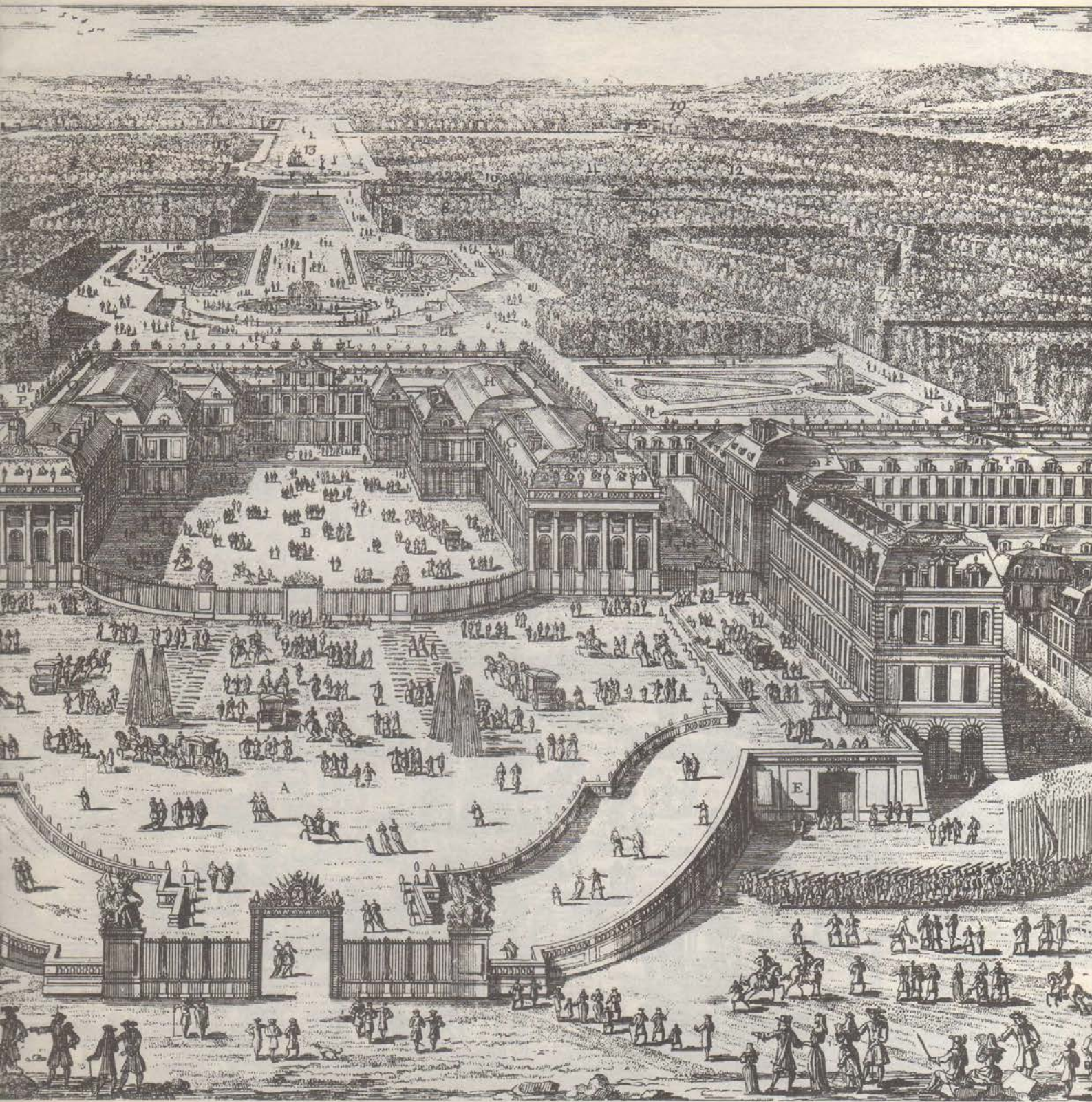
61. Fachada del palacio desde los jardines, Versailles.



62. Eje principal de Versailles.

63. Versailles (grabado del siglo XVII).









64. Vista panorámica de Versalles (grabado de Perelle).

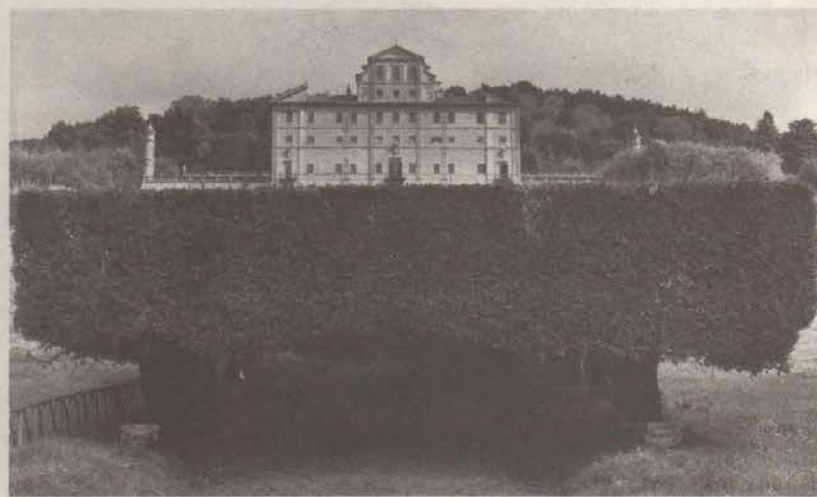
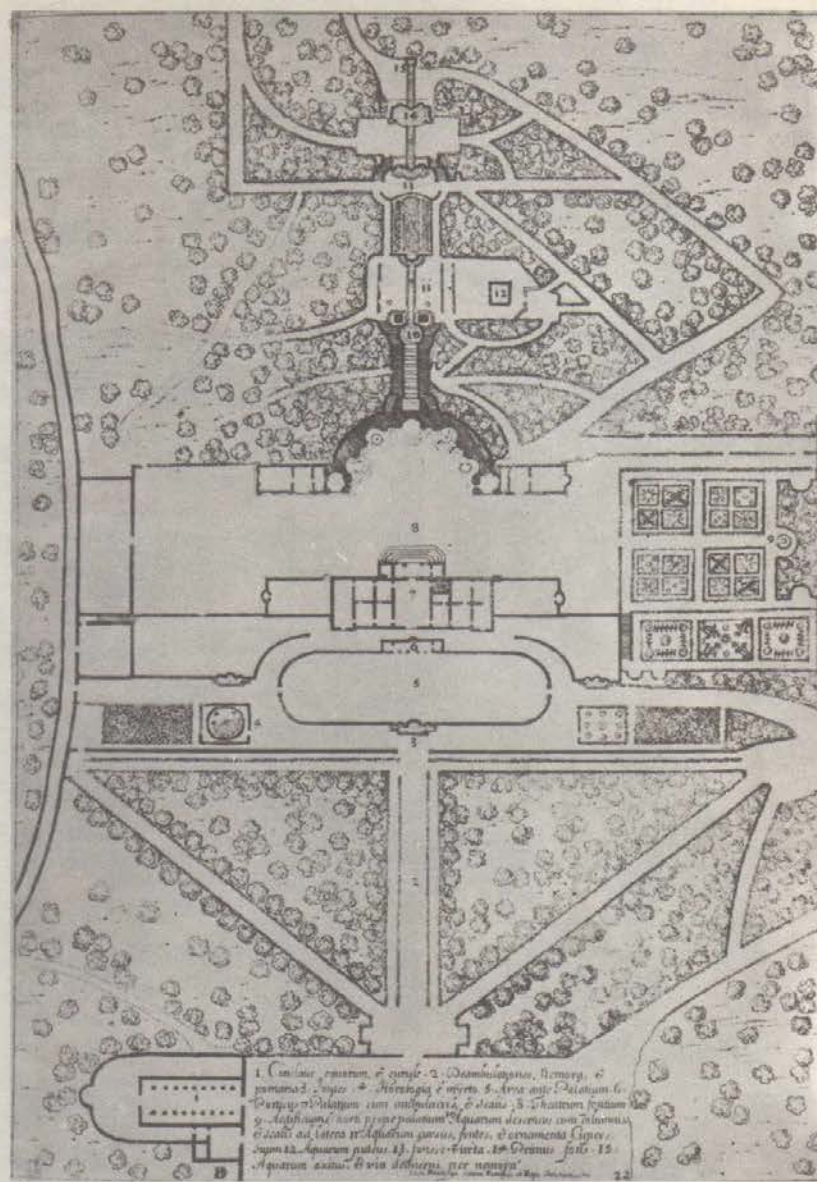
transversal y terminando en un distante *point-de-vue*. El esquema se repitió en la Villa Aldobrandini di Frascati, construida por Della Porta y Maderno (1601-1602, 1603-1606), en la que el eje principal se subraya con los altos *risalti* centrales del palacio⁶⁵. Sin embargo, en ambas villas no está muy clara la relación entre los significativos «dominios» mencionados y el sistema de nudos y recorridos. Esto también se debe a la característica situación del jardín italiano, con el *casino* en medio de la villa, en vez de ser la transición entre el mundo urbano y la naturaleza.

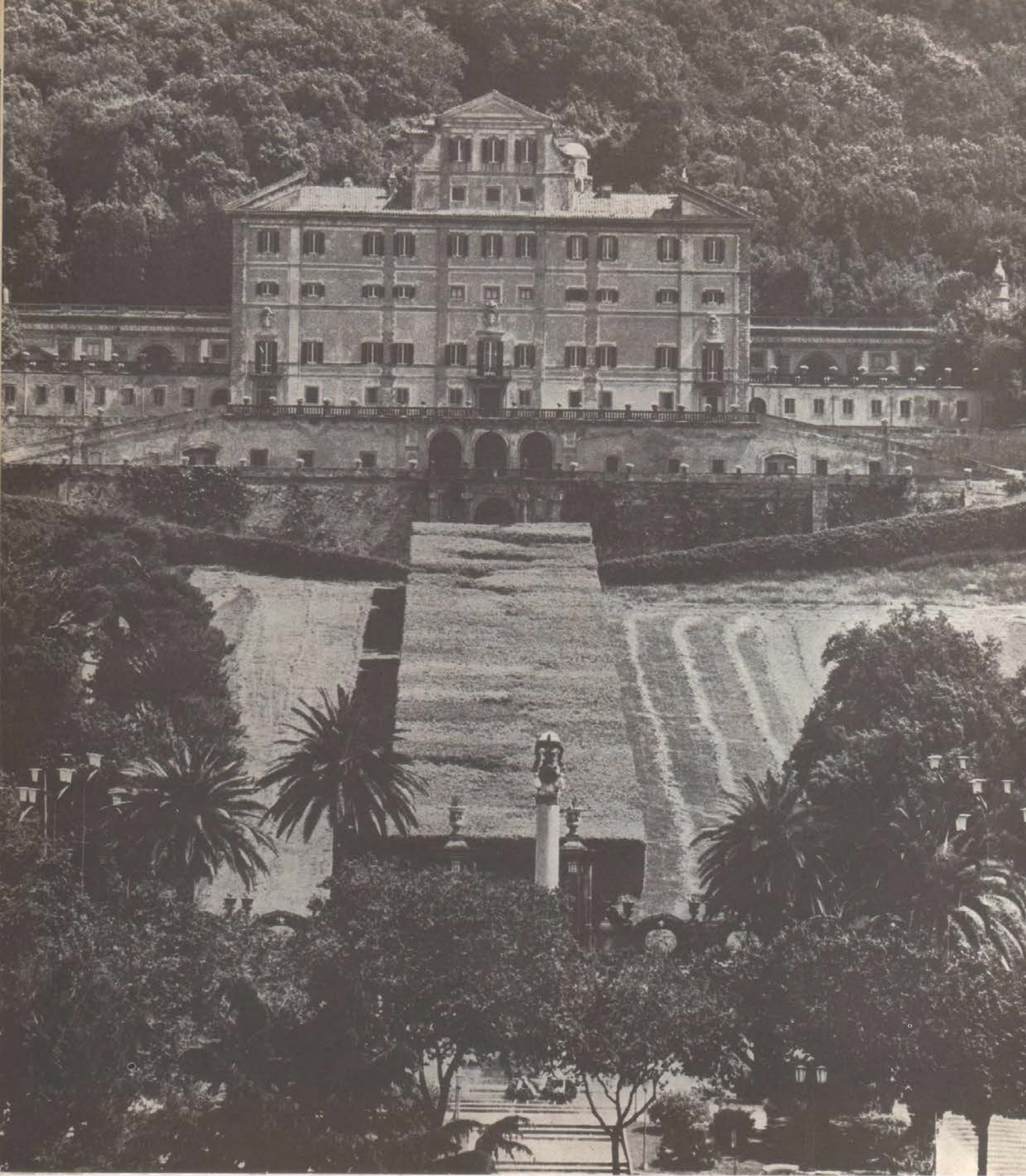
El desarrollo ulterior del jardín barroco se debe principalmente a André Le Nôtre, quien más que ningún otro realizó la idea barroca de espacio en los niveles de ciudad y paisaje⁶⁶. A pesar de su infinita variedad, sus jardines se basan en escasos principios sencillos. El principal elemento, lógicamente, es el eje longitudinal que forma el recorrido que lleva al observador hacia su «meta»: la percepción del espacio infinito. Todos los demás elementos están relacionados con el eje: el primero de todos, el palacio que divide el recorrido en dos «mitades» distintas, la llegada del mundo «urbano» del hombre a través del patio «abierto» y la entrada en el infinito determinado como travesía gradual por el mundo aún «civilizado» de los parterres, la naturaleza «domesticada» del *bosquet* y la naturaleza «natural» del *selvatico*. Se introducen ejes transversales y esquemas radiales para indicar la general extensión «abierto» del sistema⁶⁷. Para hacer más real aún esa extensión, la topografía natural se transforma en una serie de terrazas planas, a la vez que grandes superficies de aguas espejantes contribuyen a aumentar la sensación. Las fuentes, los estanques y los canales también aportan un elemento dinámico a toda la composición. Casi se percibe el eco de los océanos, siempre distintos con el cambio del tiempo. La obra programática de Le Nôtre es el jardín de Vaux-le-Vicomte (1656-1661). El tridente de las villas italianas se cambia aquí para concentrarse en la entrada, y después de haber seguido el eje longitudinal a través del palacio y la parte principal del jardín, el movimiento vuelve a irradiarse para formar otra *patte d'oie*, motivo que se consideró como la «firma» de Le Nôtre. Por muchas razones, el plano es original. Los parterres y los *bosquets* no están situados unos tras otros sino unos junto a otros, dando al espacio a lo largo del eje principal una amplitud magnífica. En Vaux desaparecen los límites de los jardines italianos. En vez de definir el espacio mediante límites, Le Nôtre empleó un sistema «abierto», pero regular, de «recorridos». No es asombroso que sus obras fueran llamadas *jardins d'intelligence*. En Versalles se emplea el mismo esquema básico aunque a escala mucho mayor y con más variedad, en particular en los *bosquets* donde hallamos espacios que tienen nombres como *Salle verte*, *Salle de danse*, *Salle du conseil* y *Salle des festins*. El *selvatico* sigue estando presente en el Grand Parc, aunque está muy «domesticado», adecuándolo más para que las partidas de caza puedan ir rápidamente de unos lugares a otros. Toda la zona está

GIARDINO DEL ILL. CARD. MONTALTO

Porta vini
Narta
Narta

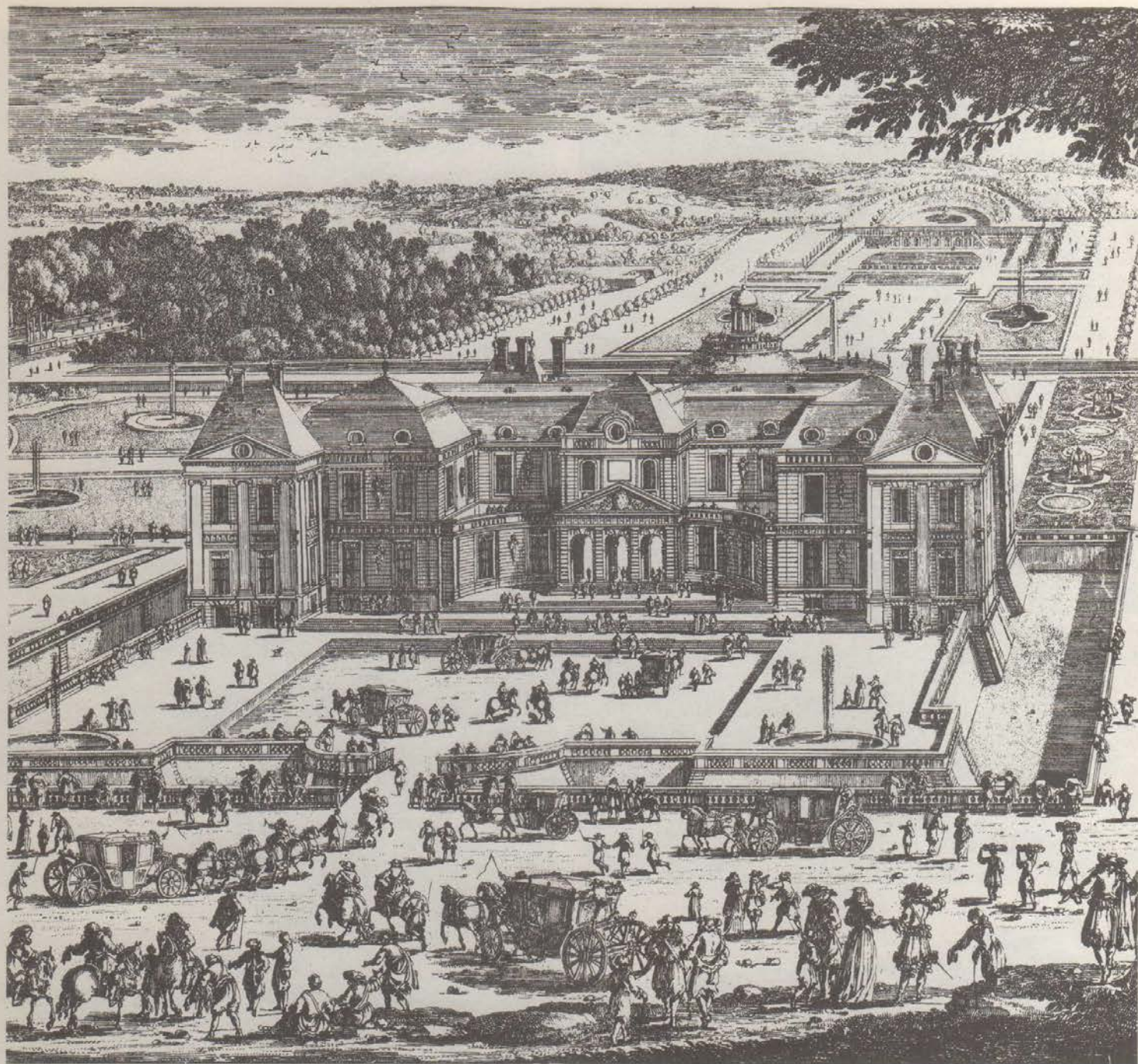
66. Villa Aldobrandini, Frascati
(diseño de Barrière).
67. Villa Aldobrandini, Frascati.



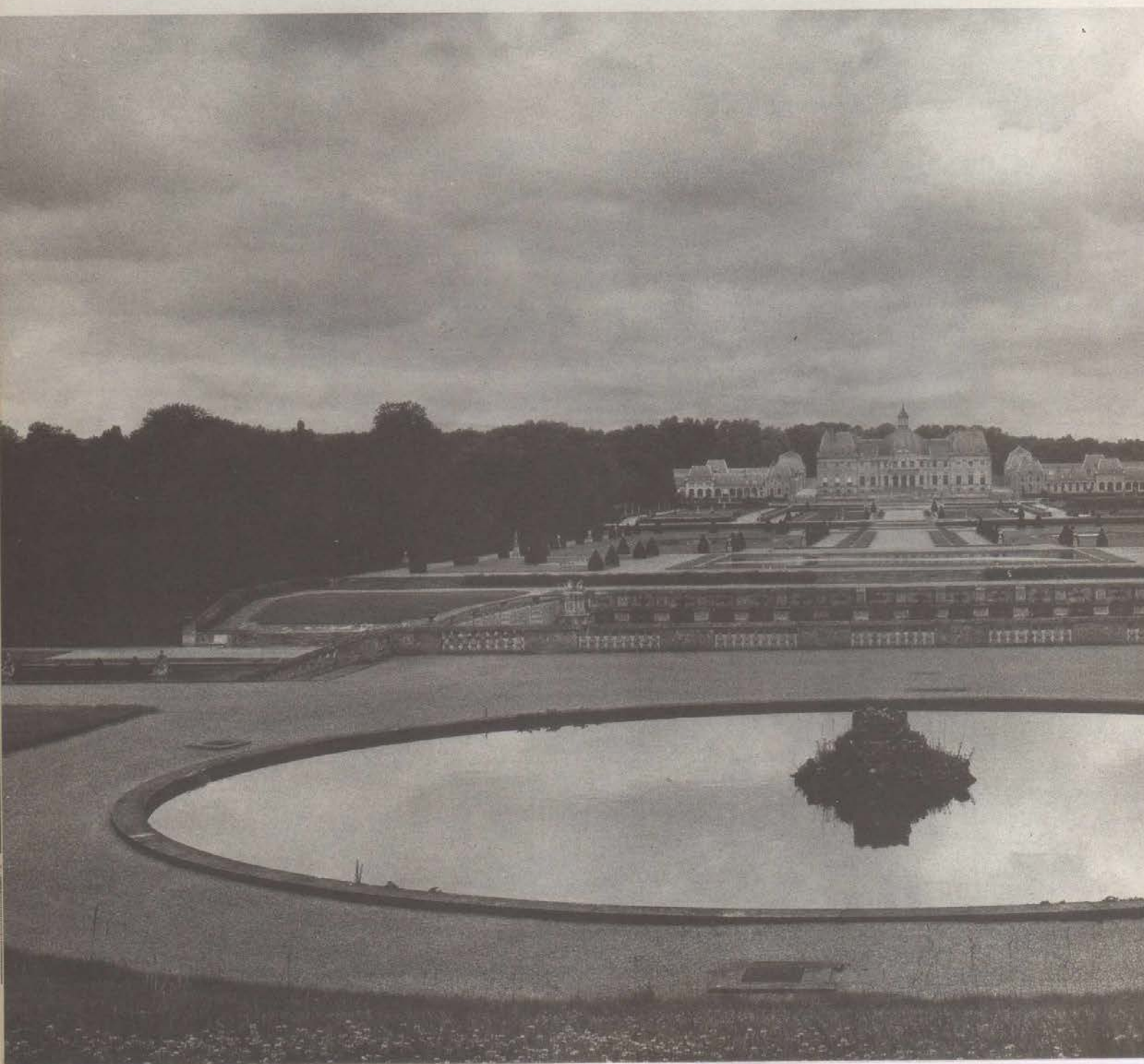


68. Vista general de Villa
Aldobrandini, Frascati.

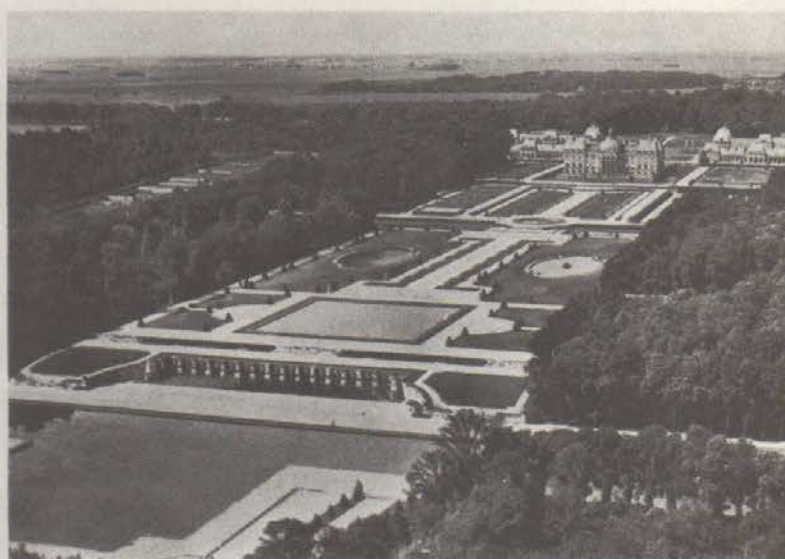
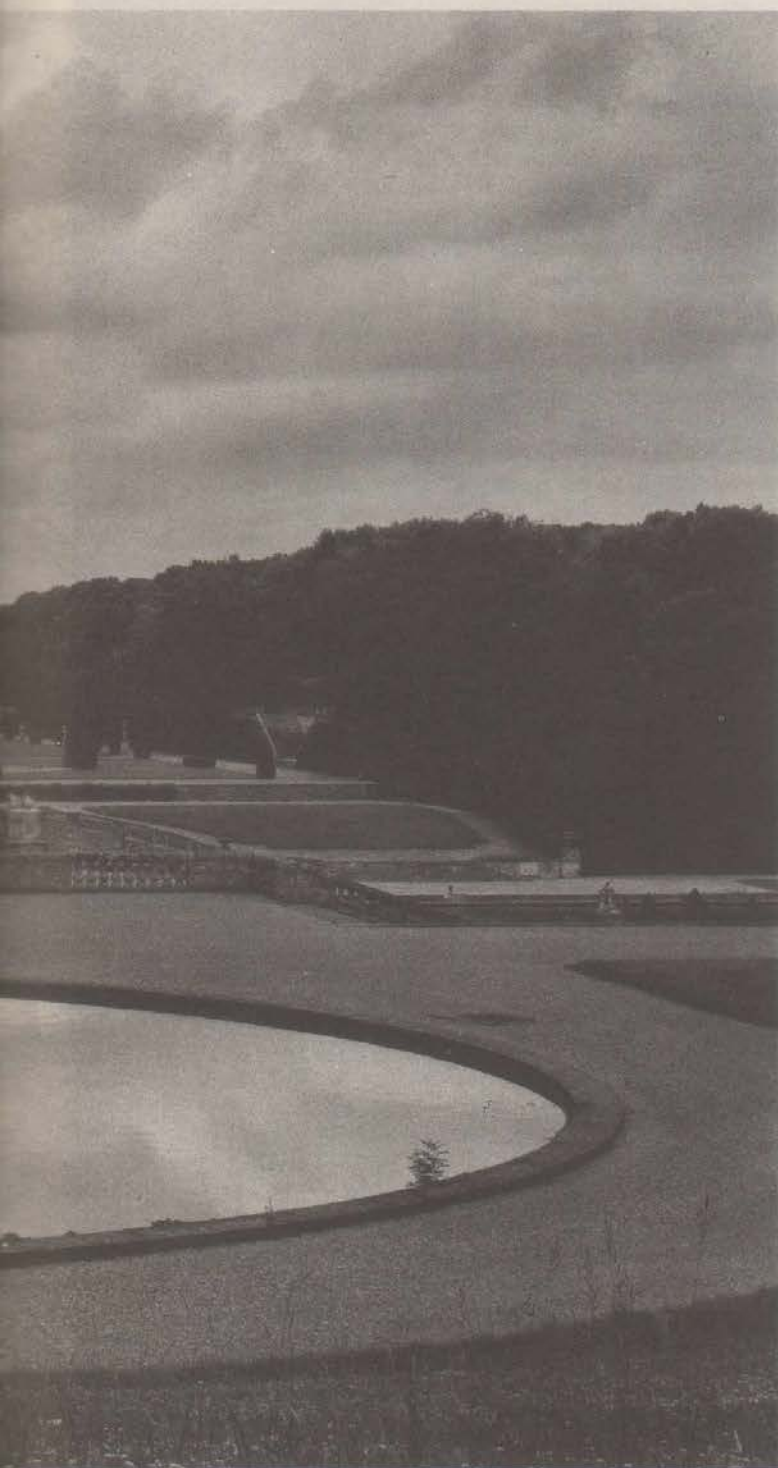
69. Vista del palacio de Vaux-le-
Vicomte desde la entrada (grabado
de Perelle).



70. Vista del palacio de Vaux-le-Vicomte a lo largo del eje principal.



71. Vista aérea del palacio y los
jardines de Vaux-le-Vicomte.
72. Vista del palacio desde el jardín
(grabado de Perelle).





estructurada por un gran canal que señala las direcciones principales del plano general.

Ya hemos mencionado la importancia de las ideas de Le Nôtre respecto al trazado urbano. Sin embargo, el sistema espacial solía estar confinado dentro de un anillo de fortificaciones. Durante el siglo xvii, cambió considerablemente el carácter de las murallas. A causa del progreso de la artillería, los bastiones tuvieron que hacerse más bajos y más anchos, y se introdujeron atrincheramientos que crearon una transición más gradual entre la ciudad y el territorio del contorno, aunque la separación material era mayor que nunca. Las innovaciones se debieron principalmente al arquitecto militar francés Sébastien Le Prestre de Vauban, que proyectó una serie de ingeniosas fortificaciones y de nuevas ciudades ⁶⁸. La más conocida es la bien conservada Neuf-Brisach (1698). Hemos de repetir, no obstante, que la idea de la ciudad barroca es la de extensión abierta y que las fortificaciones ya no formaban parte del concepto básico de espacio.

Introducción

YA hemos estudiado las intenciones arquitectónicas fundamentales a que dio lugar la Contrarreforma romana. Hacia fines del siglo xvii la mayoría de las innovaciones importantes se debieron a arquitectos italianos ¹. Pero durante ese período se difundieron las nuevas ideas por todo el mundo católico. En los distintos países, la tipología romana se encontró con las tradiciones locales, iniciándose un proceso de simbiosis y síntesis que llevó a la creación de tipologías barrocas regionales. En la mayoría de los países ese proceso culminó en el siglo xviii. Pero durante todo el período también se puede observar el desarrollo de variaciones arquitectónicas respecto a las intenciones originarias. Ya nos hemos referido a las aspiraciones a llegar a la unificación de los tradicionales esquemas longitudinal y centralizado y la formación resultante de «plantas longitudinales centralizadas» y de «plantas centrales alargadas». Con lo cual se afrontan nuevos problemas de espacio como el de la integración de elementos espaciales. Además, hemos mencionado las nuevas relaciones entre la iglesia y el medio circundante, que también aportó una integración espacial más pronunciada. El proceso es muy complejo; no obstante, se puede distinguir entre combinaciones de tipos existentes y elementos y desarrollo sintético de nuevos tipos ². Como el proceso no sigue un orden cronológico simple, trataremos de las intenciones fundamentales sin tener en cuenta que sean «anteriores» o «posteriores» en el tiempo. Se concede mayor atención a la situación italiana, en particular a Borromini y Guarini, quienes más que ningún otro llegaron a resultados fecundos. Las aportaciones de otros países se tratarán más abreviadamente en el último capítulo de este libro, excepto algunos ejemplos franceses de particular importancia. También se estudiará el problema de las iglesias protestantes. Durante el siglo xvii, en realidad, la arquitectura de la iglesia protestante todavía titubeaba. El desarrollo de una tipología particular pertenece al siglo xviii ³, aunque algunas intenciones fundamentales se remontan al siglo xvii y aun antes.

Los temas tradicionales y sus transformaciones

La planta longitudinal

La iglesia de Gesù ejerció una influencia inmediata. Como ejemplo típico se puede mencionar la *Madonna dei Monti*, en Roma, de Giacomo Della Porta (1580). La planta muestra una disposición longitudinal corriente, con cúpula y crucero. Sin embargo, está presente un fuerte deseo de integración espacial. La nave es ancha y corta (solo tres intercolumnios), el crucero es poco profundo y la cúpula es el elemento predominante. El espacio unitario está circunscrito por una cornisa que corre sin interrupción en torno a todo el espacio ⁴. La fachada presenta un nuevo desarrollo del tema introducido en la iglesia de Gesù. El conjunto está simplificado, pero la articulación tiene la misma finalidad:

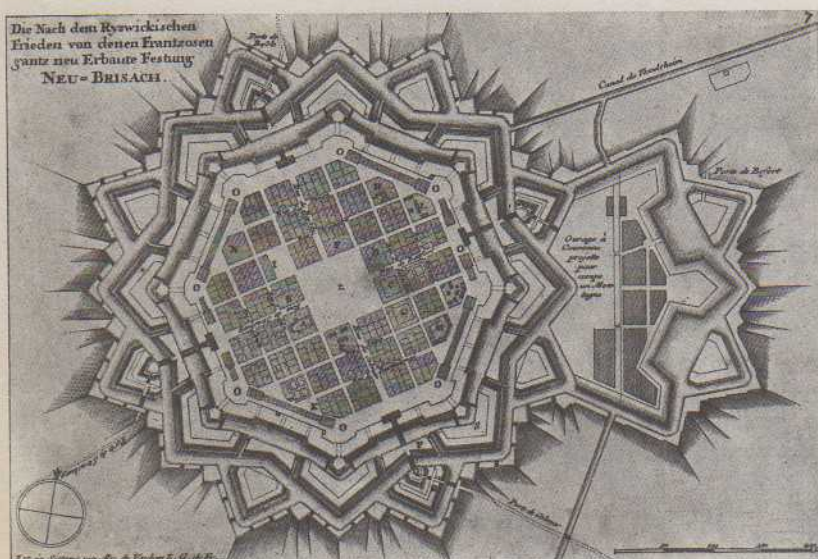
39

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

ARQUITECTURA BARROCA



VISCONTEA



estructurada por un gran canal que señala las direcciones principales del plano general.

Ya hemos mencionado la importancia de las ideas de Le Nôtre respecto al trazado urbano. Sin embargo, el sistema espacial solía estar confinado dentro de un anillo de fortificaciones. Durante el siglo XVII, cambió considerablemente el carácter de las murallas. A causa del progreso de la artillería, los bastiones tuvieron que hacerse más bajos y más anchos, y se introdujeron atrincheramientos que crearon una transición más gradual entre la ciudad y el territorio del contorno, aunque la separación material era mayor que nunca. Las innovaciones se debieron principalmente al arquitecto militar francés Sébastien Le Prestre de Vauban, que proyectó una serie de ingeniosas fortificaciones y de nuevas ciudades⁶⁸. La más conocida es la bien conservada Neuf-Brisach (1698). Hemos de repetir, no obstante, que la idea de la ciudad barroca es la de extensión abierta y que las fortificaciones ya no formaban parte del concepto básico de espacio.

Introducción

YA hemos estudiado las intenciones arquitectónicas fundamentales a que dio lugar la Contrarreforma romana. Hacia fines del siglo XVII la mayoría de las innovaciones importantes se debieron a arquitectos italianos¹. Pero durante ese período se difundieron las nuevas ideas por todo el mundo católico. En los distintos países, la tipología romana se encontró con las tradiciones locales, iniciándose un proceso de simbiosis y síntesis que llevó a la creación de tipologías barrocas regionales. En la mayoría de los países ese proceso culminó en el siglo XVIII. Pero durante todo el período también se puede observar el desarrollo de variaciones arquitectónicas respecto a las intenciones originarias. Ya nos hemos referido a las aspiraciones a llegar a la unificación de los tradicionales esquemas longitudinal y centralizado y la formación resultante de «plantas longitudinales centralizadas» y de «plantas centrales alargadas». Con lo cual se afrontan nuevos problemas de espacio como el de la integración de elementos espaciales. Además, hemos mencionado las nuevas relaciones entre la iglesia y el medio circundante, que también aportó una integración espacial más pronunciada. El proceso es muy complejo; no obstante, se puede distinguir entre combinaciones de tipos existentes y elementos y desarrollo sintético de nuevos tipos². Como el proceso no sigue un orden cronológico simple, trataremos de las intenciones fundamentales sin tener en cuenta que sean «anteriores» o «posteriores» en el tiempo. Se concede mayor atención a la situación italiana, en particular a Borromini y Guarini, quienes más que ningún otro llegaron a resultados fecundos. Las aportaciones de otros países se tratarán más abreviadamente en el último capítulo de este libro, excepto algunos ejemplos franceses de particular importancia. También se estudiará el problema de las iglesias protestantes. Durante el siglo XVII, en realidad, la arquitectura de la iglesia protestante todavía titubeaba. El desarrollo de una tipología particular pertenece al siglo XVIII³, aunque algunas intenciones fundamentales se remontan al siglo XVII y aun antes.

Los temas tradicionales y sus transformaciones

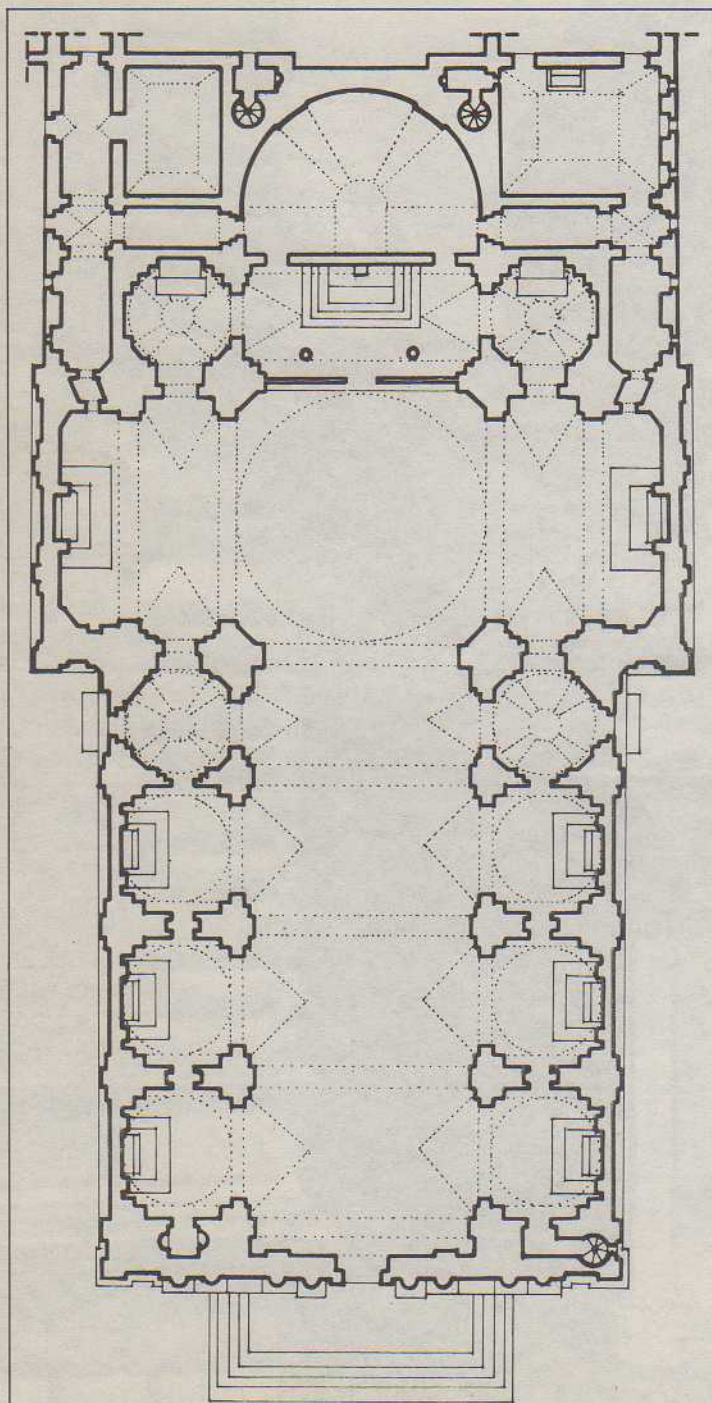
La planta longitudinal

La iglesia de Gesù ejerció una influencia inmediata. Como ejemplo típico se puede mencionar la *Madonna dei Monti*, en Roma, de Giacomo Della Porta (1580). La planta muestra una disposición longitudinal corriente, con cúpula y crucero. Sin embargo, está presente un fuerte deseo de integración espacial. La nave es ancha y corta (solo tres intercolumnios), el crucero es poco profundo y la cúpula es el elemento predominante. El espacio unitario está circunscrito por una cornisa que corre sin interrupción en torno a todo el espacio⁴. La fachada presenta un nuevo desarrollo del tema introducido en la iglesia de Gesù. El conjunto está simplificado, pero la articulación tiene la misma finalidad:



74. *Madonna dei Monti, Roma.*
 75. *Planta de Sant'Andrea della Valle, Roma (D.A.U.).*

76. *Sant'Andrea della Valle, Roma.*
 77. *Nave central de San Pietro, Roma.*



la acentuación del centro de la fachada, es decir, el eje longitudinal de la iglesia. Todos los detalles contribuyen a ese efecto: los intercolumnios laterales desnudos delimitados por semipilastras hacia el interior; el enriquecimiento de la decoración plástica hacia el medio, la interrupción del entablamento y, en el intercolumnio central, el corte del bocel, que corre bajo los capiteles. De ese modo, la fachada queda como amplia «puerta» y el espacio interior de la iglesia queda integrado con el entorno urbano. En conjunto, la Madonna dei Monti es una obra muy refinada, a la que hasta ahora se le ha concedido muy poca atención. Dentro de los límites del lenguaje arquitectónico empleado en los últimos decenios del siglo xvi, representa una lograda combinación de planta longitudinal y centralizada y una relación convincente entre el espacio interior y la forma plástica exterior. Esta síntesis no consiste en la debilitación de los dos aspectos tradicionales para acercarlos entre sí, sino que ambos se han fortalecido. El eje longitudinal domina el movimiento ya desde el exterior de la iglesia, no porque el edificio se haya alargado sino porque todos los elementos de la composición—espacios y masas—están concebidos en función del eje. Pero, al mismo tiempo, se resalta el efecto de la cúpula; para comprender esto, hay que compararla con las pequeñas cúpulas de las iglesias del *quattrocento*. La Madonna dei Monte consta, por tanto, de tres «elementos» muy destacados: la «puerta», el «recorrido» y la «meta», arquitectónicamente concretados por la fachada, la nave y la cúpula. Han desaparecido todos los contrastes y ambigüedades del manierismo; los tres elementos «colaboran», al mismo tiempo que se refuerzan individualmente. Por tanto, Giacomo Della Porta realizó una obra que expresa, mejor que ninguna otra, las intenciones fundamentales de la arquitectura de comienzos del barroco: acentuación persuasiva e integración formal.

Durante los decenios siguientes se construyeron en Roma numerosas iglesias del mismo tipo ⁵. La más importante por su tamaño y calidad arquitectónica es *Sant'Andrea della Valle*, comenzada en 1591 por Giacomo Della Porta y terminada entre 1608 y 1623 por Carlo Maderno ⁶. La fachada la agregó Carlo Rainaldi en 1656-1665. La planta de Sant'Andrea della Valle se parece, en general, a la de Gesù. Pero tiene una diferencia importante: las capillas laterales de la nave son menos profundas y mucho más altas. Hay también la tendencia a aumentar la integración espacial. Otra innovación es la fuerte integración vertical por medio de haces de pilastras, cuyo movimiento irrumpen a través de todo el entablamento y continúan en ambas nervaduras transversales mientras las horizontales, fuertes y repetidas, aseguran la definición coherente del espacio. El efecto general resulta de esqueleto estructural: el vigoroso sistema primario parece estar inmerso en un espacio «abierto» que no es «dado» a priori como en la arquitectura renacentista, sino que surge mediante el movimiento del sistema plástico y la luz que deja pasar. Como organismo, Sant'Andrea della Valle puede considerarse







menos moderno que la Madonna dei Monti; aún tiene, p. ej., cuatro cupulillas secundarias rodeando la cúpula central, reminiscencia de la agrupación aditiva renacentista. Quizá eso se deba a que Sant'Andrea es una iglesia muy grande. Las innovaciones se realizan más fácilmente en los edificios pequeños, también por razones técnicas. Pero respecto a la articulación, Sant'Andrea representa un gran paso adelante, hacia la continuidad y la plasticidad barrocas⁷. También esto es verdad respecto a la fachada originalmente proyectada por Maderno, donde parejas de semicolumnas y columnas producen cierto «énfasis retórico». Está presente una general continuidad vertical proseguida en la cúpula⁸. La fachada construida por Rainaldi es fiel al modelo, pero se refuerza la verticalidad con más interrupciones en el entablamento y en la cornisa del frontón⁹.

Sin embargo, no están expuestos todos los problemas fundamentales de la iglesia longitudinal de principios del barroco si no se menciona la terminación de la basílica de San Pedro por Maderno (1607-1612). La planta central de Miguel Ángel estuvo sometida a severas críticas desde el punto de vista funcional. En 1595 escribía Mucante: «La nueva iglesia de San Pedro es verdaderamente inadecuada para la celebración de la misa; no se construyó de acuerdo con la disciplina eclesiástica; por lo cual, la iglesia jamás se adaptará a la celebración de cualquier tipo de función religiosa de modo adecuado y conveniente»¹⁰. El proyecto de Miguel Ángel tampoco incorporaba los espacios secundarios necesarios, como capillas, sacristía, nártex y, sobre todo, galería de bendiciones. Después que Camillo Borghese fue elegido Papa, en 1605, como Pablo V, inició la corrección de esos defectos. En 1607 se celebró un concurso entre los principales arquitectos de Roma. Se eligió a Carlo Maderno y el 15 de julio de 1608 se puso la primera piedra de la nueva fachada. En 1611 se dio la primera bendición papal desde la nueva galería de bendiciones; en 1615 se terminó la bóveda de la nave y en 1626 se consagró la nave. La nave y la fachada de Maderno probablemente sean las obras más discutidas y criticadas en la historia de la arquitectura. Le Corbusier escribió: «Todo el proyecto [de Miguel Ángel] se habría levantado como una sola masa, única y entera. Los ojos la habrían abarcado como un todo único. Miguel Ángel terminó los ábsides y el cimborrio de la cúpula. El resto cayó en manos bárbaras: todo lo devastaron. La Humanidad perdió una de las obras más excelsas de la inteligencia humana. La fachada es bella en sí misma, pero no guarda relación con la cúpula. La verdadera finalidad del edificio era la cúpula, pero ¡quedó escondida! La cúpula estaba en relación coherente con los ábsides: pero ¡quedaban ocultos! El pórtico era un volumen macizo: quedó reducido a mera fachada»¹¹. Este juicio ilustra bien el problema con el que se enfrentó Maderno y las intenciones de la arquitectura de principios del barroco. Es evidente que Le Corbusier comprende el proyecto de Miguel Ángel según

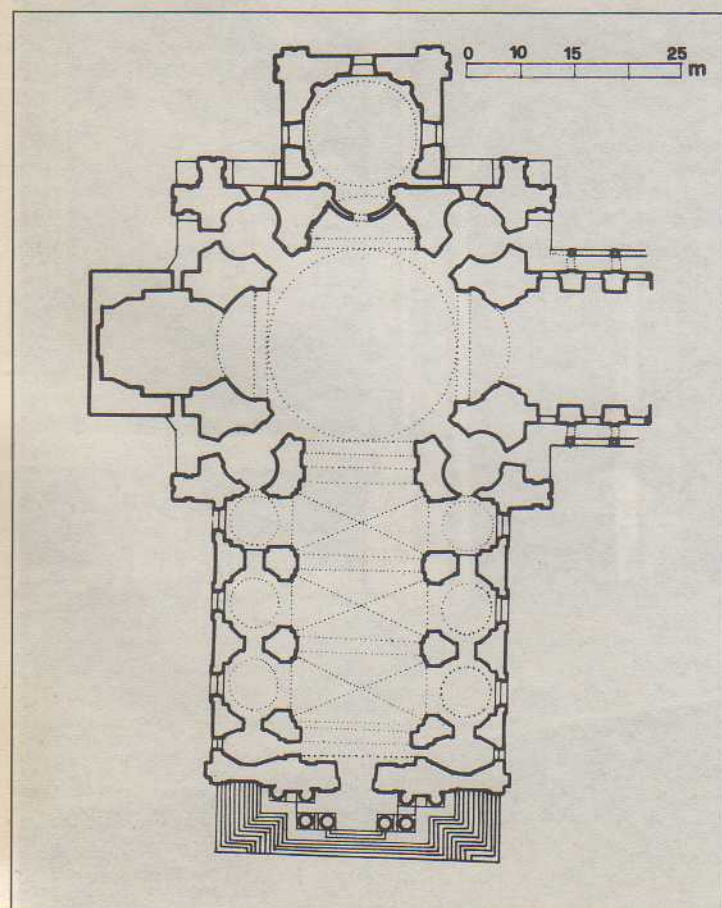
lo que se proponía: «una sola masa única y entera», es decir, una «cosa completa en sí misma, una simbólica forma a priori sin ninguna relación directa e inmediata con el entorno urbano y el espectador. Agregándola a la nave y la fachada funcionalmente determinadas, Maderno hizo de la iglesia «lo strumento di un culto di massa, che ha uno scopo propagandistico, ma si fonda sul presupposto ideologico che la comunità dei fedeli, anzi l'ecumene Cristiana costituisca il corpo stesso della Chiesa e sia non soltanto spettatrice, ma ministra del rito. La lunga navata di Maderno distrugge indubbiamente la drammatica unità del torrenziato blocco michelangiolesco, ma prolunga la basilica nello spazio urbano, sviluppando così la funzione urbanistica del monumento...»¹². Así comprendemos que la introducción de un eje longitudinal fue una exigencia esencial de la época de la Contrarreforma para hacer que el edificio participara activamente en su ambiente espacial, y expresar de ese modo la misión de la Iglesia en el mundo. La unidad formal de la basílica de San Pedro, tal como está hoy día, solo es comprensible si entendemos ese «significado» en vez del concepto ideal renacentista expresado en el juicio de Le Corbusier. También se puede decir que el proyecto de Miguel Ángel hacía más fácil la adición de una nave que si se hubiera realizado el proyecto de Bramante con todos sus espacios secundarios. El organismo centralizado proyectado por Bramante se caracteriza por un crecimiento aditivo en todas las direcciones; y esa es probablemente la razón de que él y sus discípulos jamás parecieran haberse planteado la necesidad funcional de la nave¹³. Cuando Miguel Ángel suprimió los espacios secundarios, se consiguió una *concentración* que pudo haberse utilizado como «meta» de un movimiento longitudinal. Maderno llevó a cabo con mucha habilidad la adición de la nave repitiendo la articulación interior de Bramante y el sistema exterior de Miguel Ángel sin ninguna ruptura. Pero las naves laterales son totalmente invención suya y se caracterizan por una sucesión de edículos de vigorosa plasticidad y un tanto pomposos, que producen un efecto retórico y persuasivo. La fachada se deriva del proyecto de Miguel Ángel, pero el orden gigante muestra creciente plasticidad hacia el centro. Una fachada «normal» de basílica de dos plantas habría ocultado lo que ahora se ve de la cúpula¹⁴. Los *campanili* proyectados habrían de limitar la longitud excesiva que hoy se percibe¹⁵.

Hasta ahora hemos descrito el desarrollo de la iglesia longitudinal de principios del Barroco. Se caracterizó por una acentuación creciente del movimiento en profundidad y del eje vertical de la cúpula. Los dos aspectos están bien *combinados* en los mejores ejemplos, pero no se funden y no crean una nueva forma sintética.

Las fachadas siempre son fieles al tradicional esquema de dos plantas¹⁶, introducido por Alberti en Santa Maria Novella, pero las partes individuales pierden su independencia en beneficio de una acentuación general del eje central, es decir, la «entrada». Con esa fina-

78. Val-de-Grâce, París (grabado de la época).

79. Planta de la iglesia de Val-de-Grâce, París.



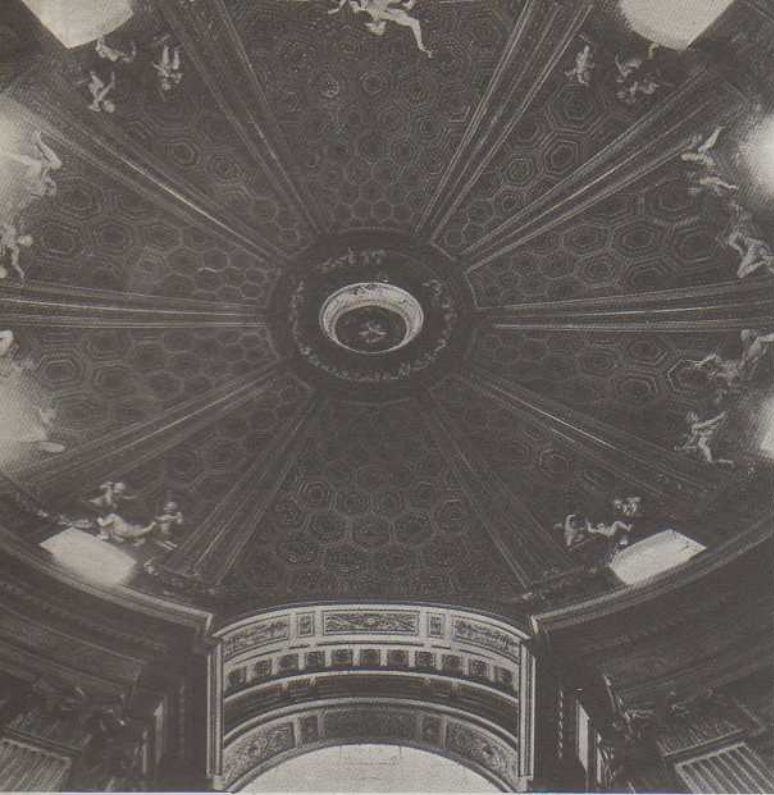
elipse

lidad se hizo normal el enriquecimiento plástico en la parte central.

El esquema se repitió a lo largo del siglo xvii también fuera de Italia. Como ejemplo importante mencionaremos la iglesia de Val-de-Grâce, en París, de François Mansart (1645) ¹⁷. La planta presenta una nave de tres entrepaños, como las iglesias romanas que hemos estudiado anteriormente, que termina en una cúpula rodeada de cuatro capillas secundarias. Sin embargo, estas capillas no están relacionadas con la nave y el crucero al modo usual sino que se abren directamente al entrecruzamiento en su eje transversal. Para hacer esto posible, las pilastras que sostienen la cúpula están muy ensanchadas, por lo cual la cúpula aumenta en tamaño e importancia, efecto que se reforzó ulteriormente con el empleo de ábsides más que de crucero y coro. Con esta solución Mansart dio un paso importante hacia las plantas de iglesias longitudinalmente centradas del barroco tardío. Sus anchas pilastras llegaron a ser más corrientes en las iglesias del siglo xviii de la Europa central ¹⁸. La fachada sigue los modelos romanos, pero un pórtico con columnas exentas y un frontón triangular introducen cierta nota «clásica».

Durante los últimos decenios del siglo xvi y el primero del xvii, se construyeron numerosas estructuras centralizadas menores y surgió un tipo de planta característico: el elíptico longitudinal el cual representa la síntesis más palmaria de la longitudinalidad y la centralización y, por tanto, satisface las aspiraciones fundamentales de la época, prácticas y simbólicas. Sin embargo, no resulta muy adecuado para los edificios grandes; además, está la dificultad técnica de construir una cúpula sobre un gran espacio elíptico. Vignola fue el primero que construyó iglesias elípticas: en Sant'Andrea (1550), en la Via Flaminia, una cúpula elíptica cubre un espacio rectangular y en Sant'Anna dei Palafrenieri (1572) todo el espacio se ha hecho elíptico. El arquitecto de la iglesia de Gesù, también creó otro prototipo que llegó a ser muy importante para todo el desarrollo barroco ¹⁹. Los discípulos de Vignola, Francesco da Volterra, Vitozzi y Mascherino, proyectaron iglesias elípticas y la elipse apareció una y otra vez como forma básica o elemento constitutivo durante los siglos xvii y xviii. En Roma, el ejemplo más importante de la primera fase es *San Giacomo degli Incurabili*, proyectada por Volterra en 1590 y terminada por Maderno en 1595-1600. Excepcionalmente grande es el santuario elíptico de *Vicoforte*, cerca de Mondovi, en el Piemonte, obra de Vitozzi (1595-1596) ²⁰. Al tener una forma «especial» y completa, la elipse ofrece pocas posibilidades de variación. Por tanto, en la arquitectura del siglo xvii se empleó muchas veces como punto de partida para organismos más complejos, en particular por Borromini. La elipse longitudinal es una de las formas barrocas fundamentales, porque funde movimiento y concentración, linealidad e irradiación. Su carácter claro pero irracional era apropiado para realizar los propósitos expresivos de la Iglesia romana.



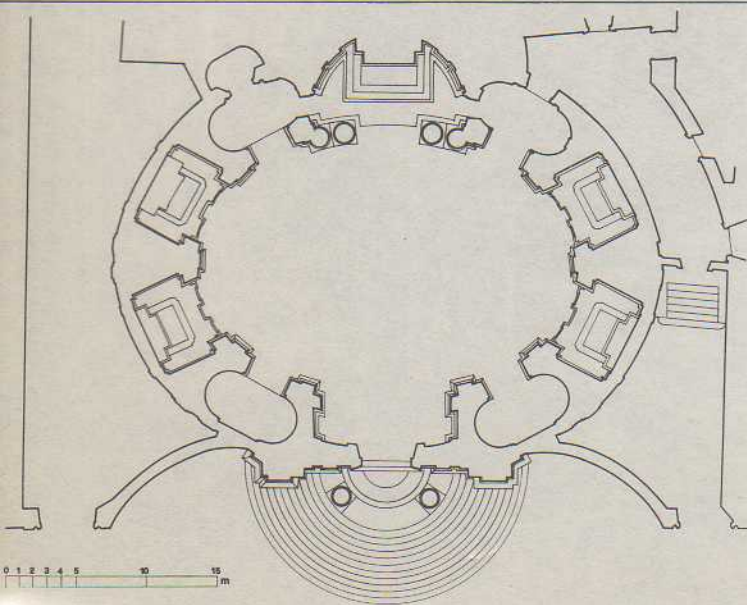
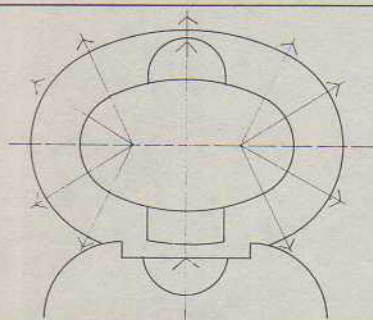


80. Escorzo de la fachada de Sant'Andrea al Quirinale, Roma.

81. Interior de la cúpula de Sant'Andrea al Quirinale, Roma.

82. Diagrama de Sant'Andrea al Quirinale.

83. Planta de Sant'Andrea al Quirinale, Roma (de De Logu).

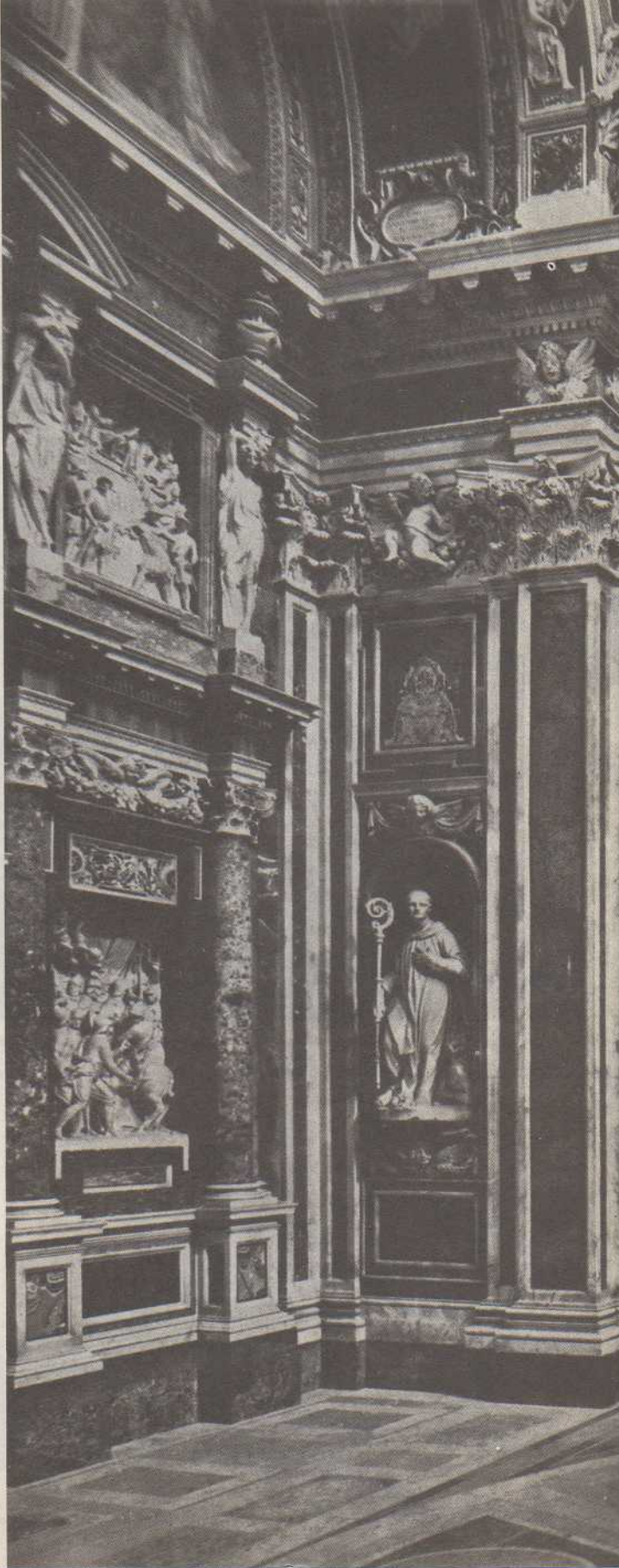


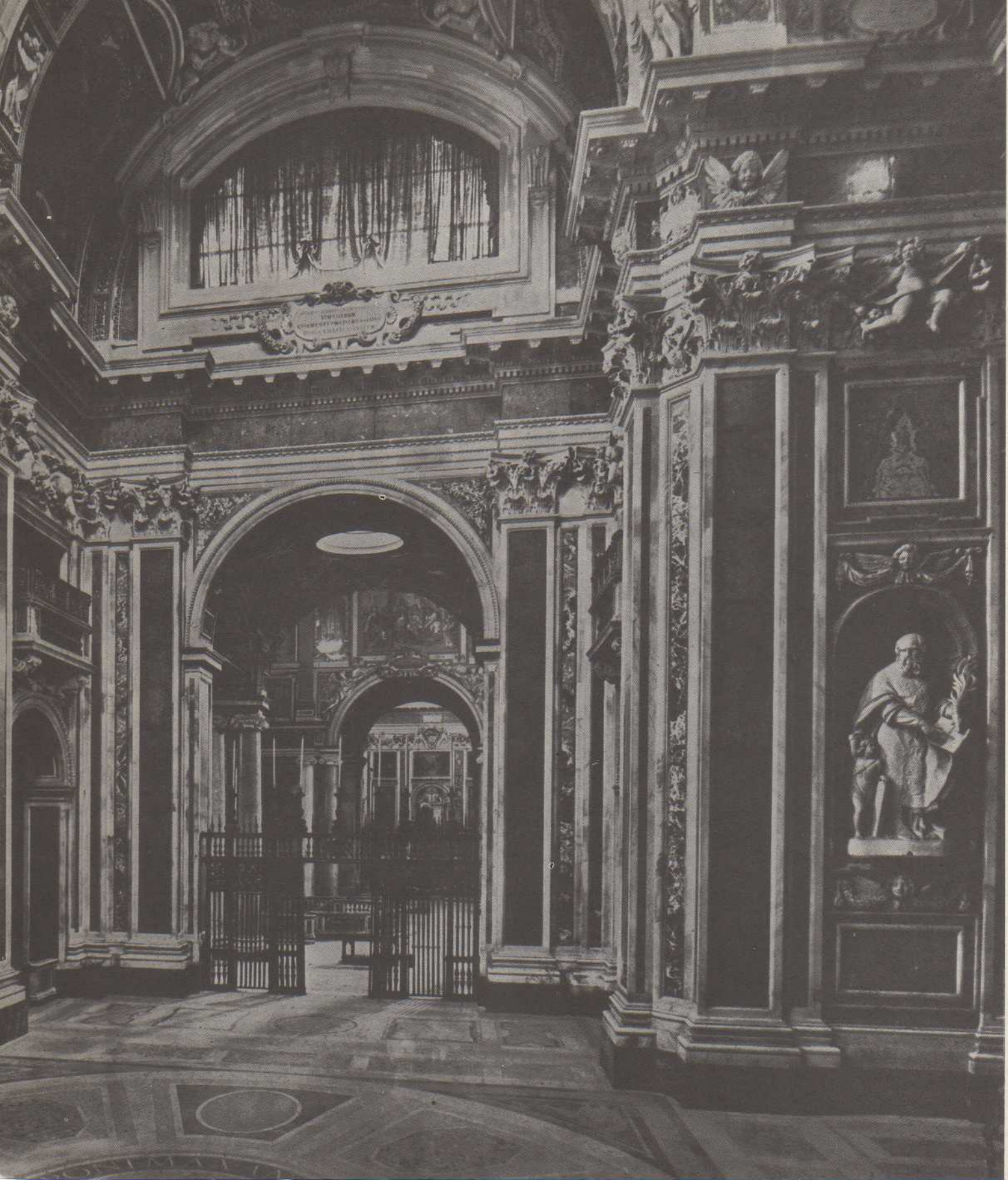
En toda la época también se encuentran capillas de planta central inspiradas en modelos más corrientes, como el cuadrado, el círculo y el octógono. Ya se evidencia el creciente afán de decoración persuasiva y de articulación en la *Cappella Paolina* de Santa Maria Maggiore, obra de Flaminio Ponzio (1605-1611) y en la *Cappella Salviati* de San Gregorio al Celio (1600), de Volterra y Maderno. En la última hay colocadas en los ángulos columnas enteras para «recibir» el peso de las pechinas, pero su verdadero motivo es el deseo de conseguir una articulación más rica y plástica. Entre las capillas de planta central de época posterior se puede señalar la espléndida *Cappella Lancellotti* de San Giovanni in Laterano, realizada por Giovanni Antonio De Rossi (hacia 1675)²¹. La capilla está constituida por la interpenetración de un cilindro y de una semiesfera, por lo que la cúpula viene a ser lo que se llama «casquete bohemio». Se crea una ligera dirección axial mediante un nicho poco profundo para el altar. Tres cuartos de columnas diagonalmente situadas, que soportan un entablamento muy saliente, dan pronunciada dirección vertical continuada en nervaduras que terminan en el anillo de la linterna. Tal estructura se subraya con espléndidos estucos que contrastan con las superficies desnudas de las paredes «llenas». Todo el organismo se percibe como un «baldaquino» unificado verticalmente y encerrado entre paredes secundarias, solución que habría de tener gran importancia para la arquitectura eclesiástica del siglo XVIII en Europa central.

Difícilmente ninguna estructura de tamaño medio, de planta central «normal», construida en Roma o en sus alrededores, sea tan original como la *Cappella Lancellotti*. La *Assunta* de Bernini, en Ariccia (1662-1664), es evidente que derivó del Panteón. El interior, sencillo y regular, está transformado en un «misterio en acción» barroco por medio de decoración plástica, como dijo admirablemente Wittkower. «La iglesia está dedicada a la Virgen y, según la leyenda, ángeles alegres esparcen flores en el día de la Asunción. Los mensajeros celestiales están sentados bajo la «cúpula del cielo», en el que será recibida la Virgen ascendente; el misterio está bosquejado en la Asunción pintada en la pared tras el altar»²². El exterior de la iglesia forma parte de un sistema urbano típicamente barroco. Queda frente al Palazzo Savelli-Chigi y está flanqueada de pórticos simétricos con pilastras dobles y entablamento recto. El gran volumen de la iglesia está precedido por un pórtico de articulación más rica con frontón triangular y arcos entre pilastras; con ello se crea un juego barroco de espacios y masas reducidos a sus elementos esenciales. Por tanto, la iglesia de Ariccia representa claramente la manera sencilla y grandiosa del Bernini maduro. Su iglesia de Santo Tomás de Villanueva, cercana a Castel Gandolfo (1658-1661), tiene planta usual en forma de cruz griega. Pero tiene verticalidad muy acentuada, conseguida por las proporciones generales y por la articulación de la cúpula, donde las nervaduras se

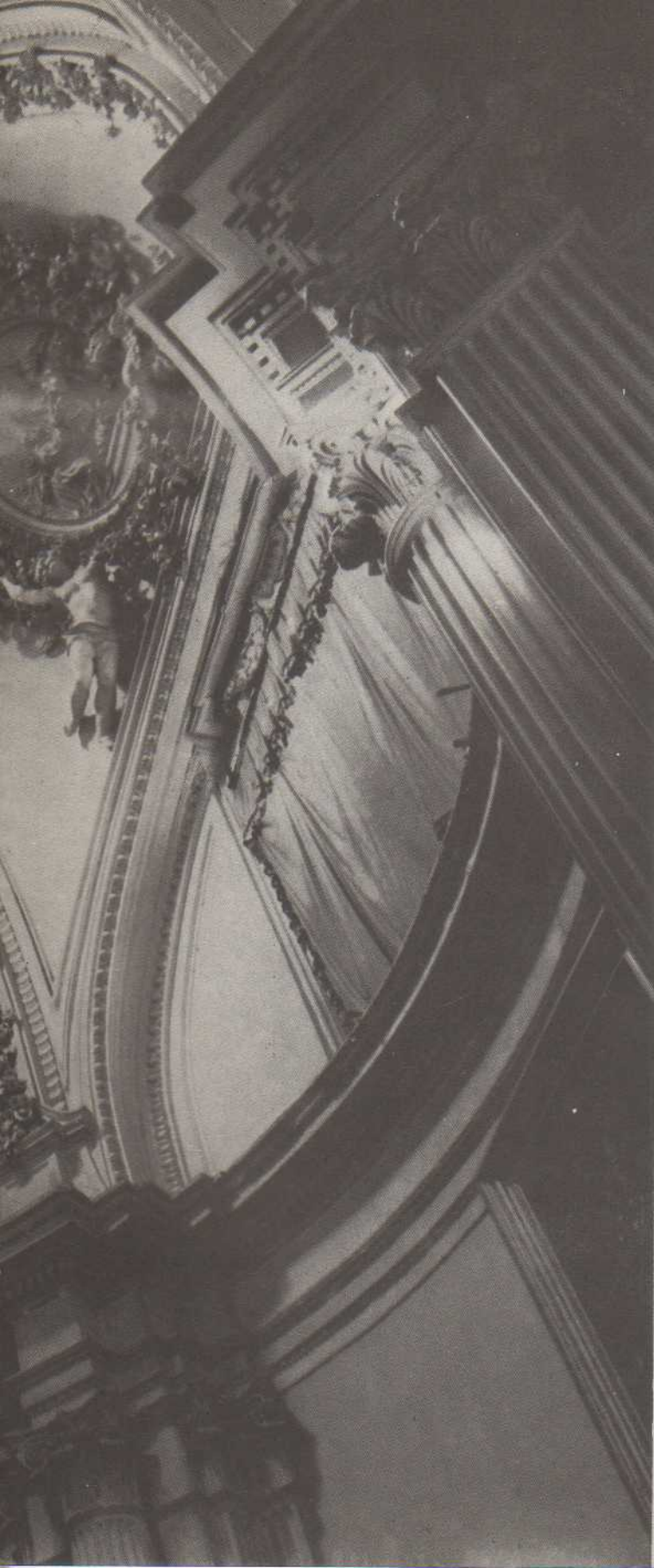
sobreponen al artesonado. En su situación, la iglesia introduce un eje vertical en el espacio urbano longitudinal de Castel Gandolfo. La iglesia más importante de Bernini es *Sant'Andrea al Quirinale* (1658-1670) ²³. La planta es verdaderamente original: una elipse transversal cortada por un eje «longitudinal» definido por una entrada imponente y un presbiterio de importancia análoga ²⁴. En vez de emplear el eje mayor de la elipse para conseguir fácilmente la longitudinalidad, Bernini introdujo, al menos aparentemente, una acentuada tensión entre las direcciones principales. Un examen más atento de la planta revela que la importancia espacial del eje transversal se ha neutralizado haciendo que termine en pilastras sólidas en vez de prolongarse en capillas. El movimiento queda interrumpido y se perciben dos «estrellas» irradiantes que acompañan al movimiento principal desde la entrada al altar en vez de un conflicto de direcciones. Es evidente la analogía con la Piazza San Pietro. La importancia del eje principal se acentúa con el edículo columnado frente al nicho del altar. «Y aquí, en la abertura cóncava del frontón, san Andrés se remonta al cielo sobre una nube. Todas las líneas de la arquitectura culminan y convergen en esa obra escultórica. La atención del espectador queda más embargada que en las otras iglesias por el dramático suceso que debe su poder sugestivo al dominio ejercido en las líneas severas de la arquitectura» ²⁵. La relación entre el exterior y el interior también se resuelve de modo original. Ante la iglesia se forma una placita con dos paredes de cuarto de círculo que tienen el mismo diámetro que los círculos que definen el espacio interior ²⁶. Estas paredes están unidas al volumen de la iglesia por donde está agregada la fachada grande y plana del edículo. De ese modo, el edículo es como una entrada entre dos espacios que son variaciones de un mismo tema. La transición se enriquece con un pórtico semicircular que avanza desde la fachada hacia la plaza. *Sant'Andrea al Quirinale* demuestra las posibilidades que tiene el Barroco para transformar un tema sencillo, pero representa una solución particular más que una contribución al desarrollo de una nueva tipología. Consideradas en conjunto, las iglesias de Bernini ilustran su preferencia por los volúmenes elementales expresados con claridad. No es accidental que el maestro «clásico» de los arquitectos de la Roma barroca haya dejado proyectos de iglesias basados en todas las formas fundamentales de la época ²⁷. Este enfoque general llegaría a ejercer fuerte influencia por Europa, tanto en la arquitectura religiosa como en la secular.

Mientras las iglesias de Bernini conservan la división tradicional entre la cúpula y el espacio inferior mediante un entablamento continuo, Carlo Rainaldi intentó una fusión vertical más fuerte en su iglesia circular de *Santa Maria dei Miracoli* en la Piazza del Popolo (1661-1663). Tiene un cimborrio tratado como zona ambigua de transición y penetrado por arcos altos en el eje principal que también crean cierta longitudinalidad.









85. Detalle interior de la cúpula de la capilla Lancellotti de San Giovanni in Laterano, Roma.

86. Santa Maria dell'Assunzione, Ariccia (Italia) (grabado de Falda).

87. Interior de Santa Maria dell'Assunzione, Ariccia (Italia) (grabado de Falda).

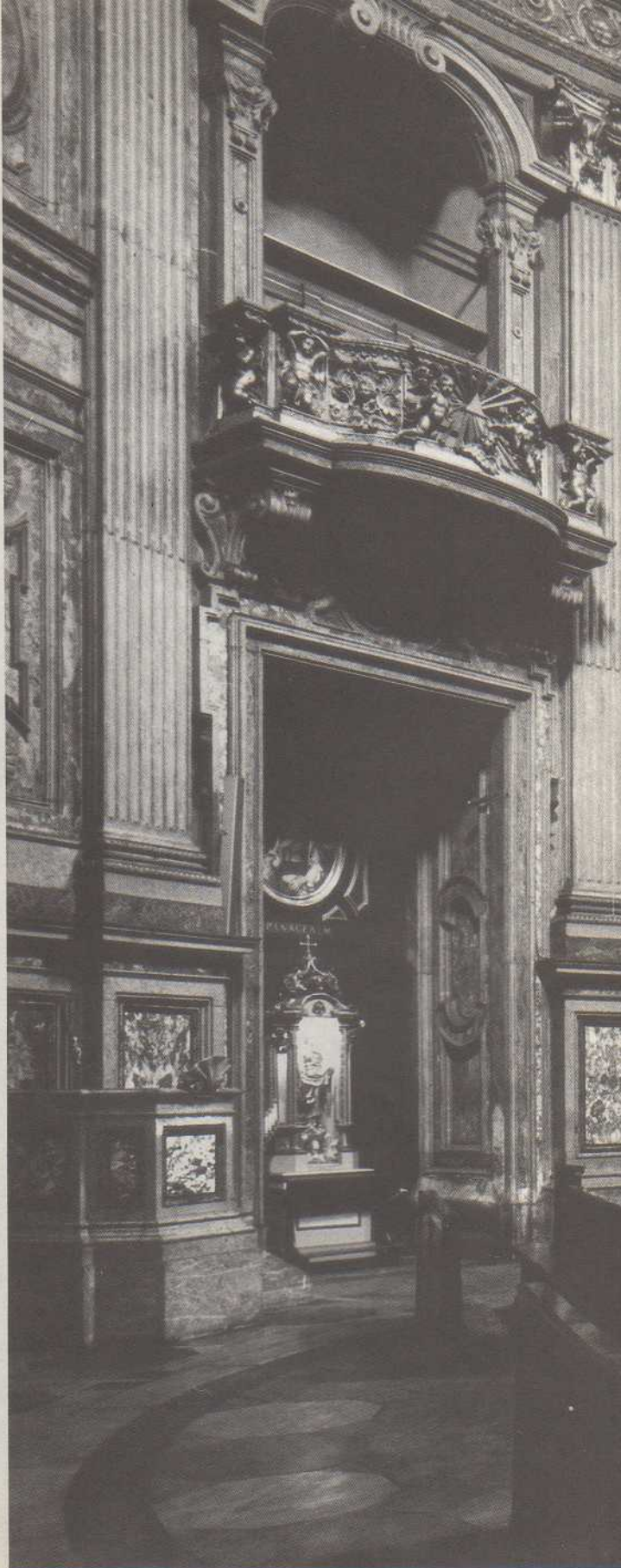


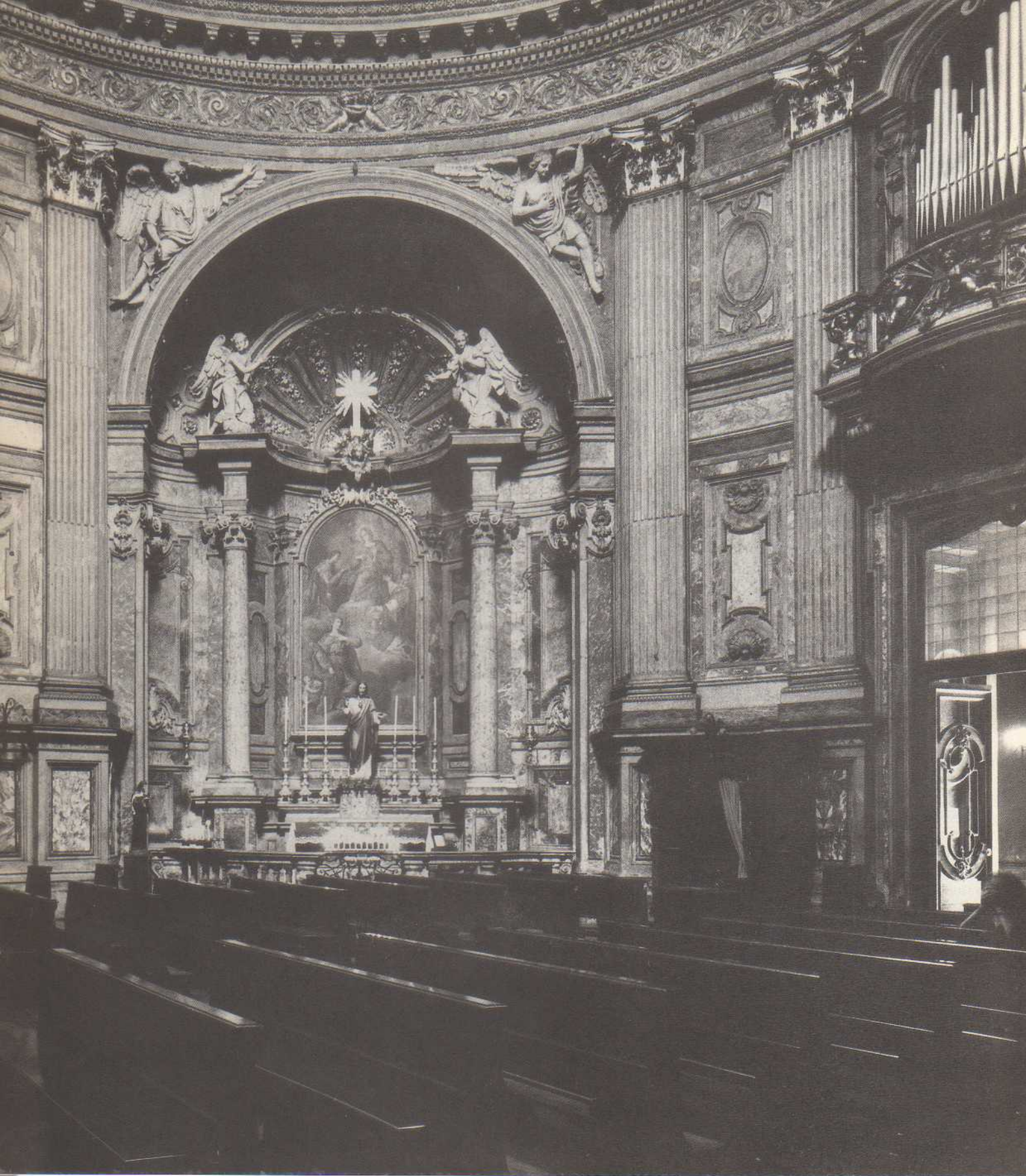
Entre las soluciones más originales de iglesias de planta central en la arquitectura de la Italia barroca se puede señalar la Santissima Trinità de Turín, por Vitozzi (1598). En ella la planta circular está dividida en tres secciones, quizá por motivos simbólicos. El resultado es una ruptura evidente con el carácter tradicional y estático de los espacios centralizados. Plantas simbólicas análogas se encuentran en iglesias barrocas de Europa central, especialmente las dedicadas a la Trinidad ²⁸.

Las propiedades «clásicas» de la iglesia circular resultaban adecuadas para expresar las intenciones fundamentales de la arquitectura francesa del siglo xvii. La iglesia de la *Visitation*, en la Rue St. Antoine, de París, fue construida por François Mansart en 1632-1634 para las Filles de la Visitation de Sainte Marie ²⁹. Tiene una planta central dispuesta normalmente, con capillas abiertas a los ejes principales, y otras pequeñas y cerradas en los ejes diagonales. La forma en que las capillas mayores están unidas al espacio principal es totalmente revolucionaria: en vez de estar «agregadas» como volúmenes completos, se interpenetran con el espacio circular de tal modo que resultan incompletas. Que sepamos, este es el primer ejemplo de una verdadera interpenetración barroca de espacios ³⁰. La iglesia también tiene otros rasgos originales: la cúpula está cortada a cierta altura, y, bajo la linterna, se inserta otra cúpula más pequeña. Así se consigue mayor verticalidad. La fachada está concebida como un gran arco donde se inserta un edículo pequeño. El esquema sencillo y unificado satisface las intenciones fundamentales de la fachada de la iglesia barroca, pero contrasta con la complejidad de las fachadas romanas de entonces. Solo con Sant'Andrea al Quirinale de Bernini (1658) llega la arquitectura romana a una solución «sintética» correspondiente ³¹. La iglesia de la Visitation ejerció fuerte influencia, pero la idea de interpenetración espacial apenas fue comprendida antes de que Guarini llegara a París en 1662. De hecho, las primeras interpenetraciones de espacios en la obra de Guarini se hallan en Sainte Anne-la-Royale en París (1662-1665) ³².

Plantas combinadas

Hasta ahora hemos examinado ejemplos que no representan verdaderos intentos de crear tipos nuevos. Antes que lleguemos a las contribuciones fundamentales de Borromini y Guarini, hemos de examinar algunos edificios que contienen ideas que introducen nuevas posibilidades de cierta importancia para el desarrollo ulterior. La primera idea que hemos de mencionar es el reforzamiento del eje longitudinal de un organismo de planta central mediante la unión de dos espacios con cúpula, de los cuales el primero corresponde a la nave de la tradicional iglesia longitudinal. La idea se remonta al siglo xvi; como ejemplo se puede mencionar la Madonna di Campagna, cerca de Verona, obra de Sammicheli (1559-1561) ³³, donde un presbiterio con planta

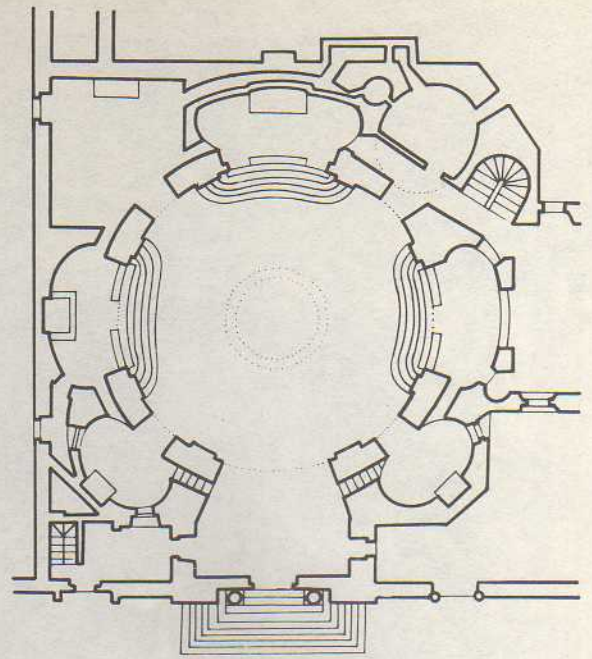




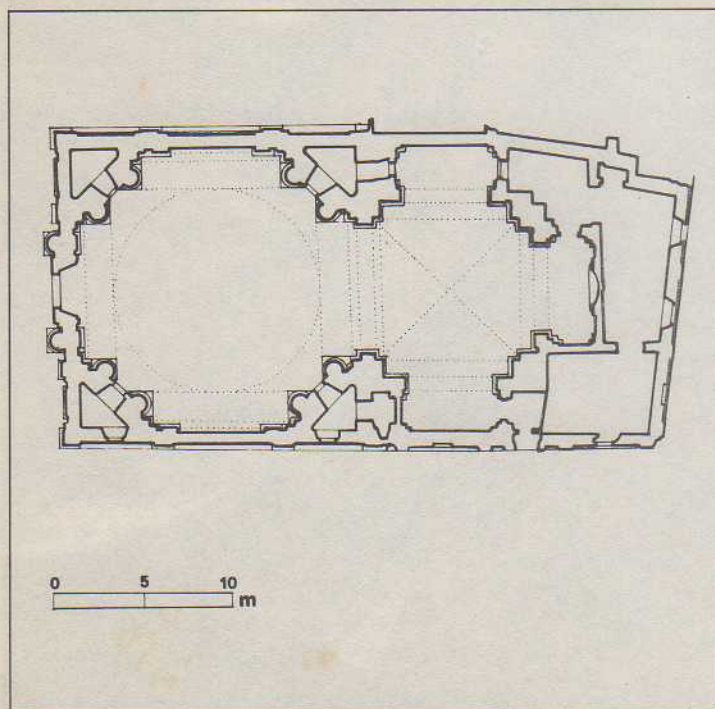
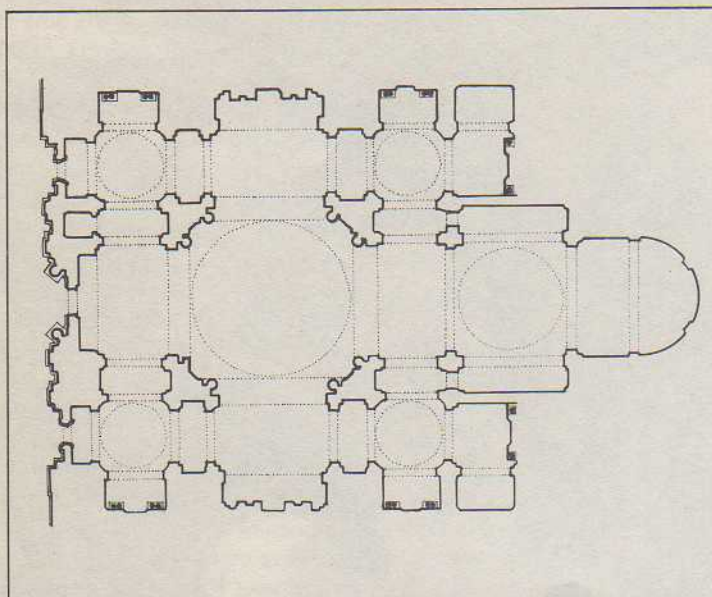
89. Planta de la iglesia de la Visitation, París (de De Blunt).
 90. Iglesia de la Visitation, París.
 91. Iglesia de la Visitation, París, interior.

de cruz griega irregular está unido a una «nave» octogonal. La idea la utilizó Lorenzo Binago al construir la iglesia de *Sant'Alessandro* en Milán (1602). El espacio principal consta de un gran grupo de cinco cúpulas, parecido al proyecto de Bramante para la basílica de San Pedro. Al Este se agregó una cruz griega más pequeña con cúpula rebajada. El entrepaño de transición entre la cúpula principal y la cúpula del coro es común a ambas cruces griegas, por lo cual forma una compenetración de espacios característica del barroco. De ahí resulta un fuerte movimiento longitudinal pero, al mismo tiempo, el centro se acentúa con un diámetro aumentado y con columnas que soportan los arcos del crucero. Algunos años después se halla la misma idea fundamental en otra iglesia milanesa, la pequeña de *San Guiseppe*, de Francesco Maria Ricchino (1607). El espacio principal es casi un octógono, ya que las pilastras del eje diagonal están muy ensanchadas para contener nichos y *coretti*. También aquí el espacio principal se destaca con columnas. El presbiterio se une al octógono por medio de un común orden compuesto y con una articulación análoga de las paredes. En general, San Guiseppe representa un ejemplo sorprendentemente maduro de un tipo que habría de ser muy importante en Europa central durante el siglo XVIII ³⁴.

En Italia, el tipo culminó en la iglesia de *Santa Maria della Salute* (1631-1648), de Baldassare Longhena. La iglesia se erigió como exvoto después de la peste de 1630, y naturalmente, tenía planta central ³⁵. Al octógono principal se le agregó un santuario con cúpula que tiene ábsides en el eje diagonal y una abertura con celosía que acoge en medio al altar, con lo cual se parece a la parte central de la iglesia del Redentore de Palladio. Es mérito de Wittkower haber señalado las cualidades arquitectónicas de Santa Maria della Salute. Señaló la ascendencia bizantina y de fines de la Antigüedad del octógono rodeado por un ambulatorio y los modelos de principios del Renacimiento y palladianos en que se inspiró la articulación de Longhena valiéndose de piedra gris para las partes estructurales y de superficies encaladas para las paredes y los rellenos ³⁶. «Sin embargo, en contraste con el procedimiento florentino, donde el color es soporte constante de un sistema métrico coherente, el esquema cromático de Longhena no es lógico; para él el color era un recurso óptico que le permitía resaltar o suprimir elementos de composición y de ese modo guiar la mirada del espectador» ³⁷. De hecho, los dos espacios principales de Santa Maria della Salute están unidos por medio de artificios ópticos. «A pesar del aislamiento de los elementos espaciales, aún casi renacentistas, y de la centralización cuidadosamente calculada del octógono, hay una progresión escénica a lo largo del eje longitudinal... En Santa Maria della Salute aparece un decorado tras otro, como los bastidores de un escenario. En vez de incitar a que la mirada se deslice por las paredes—como hacían los arquitectos del barroco romano—







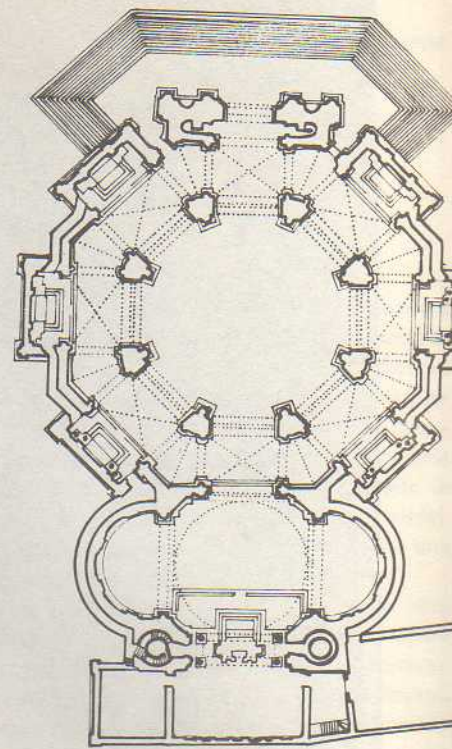
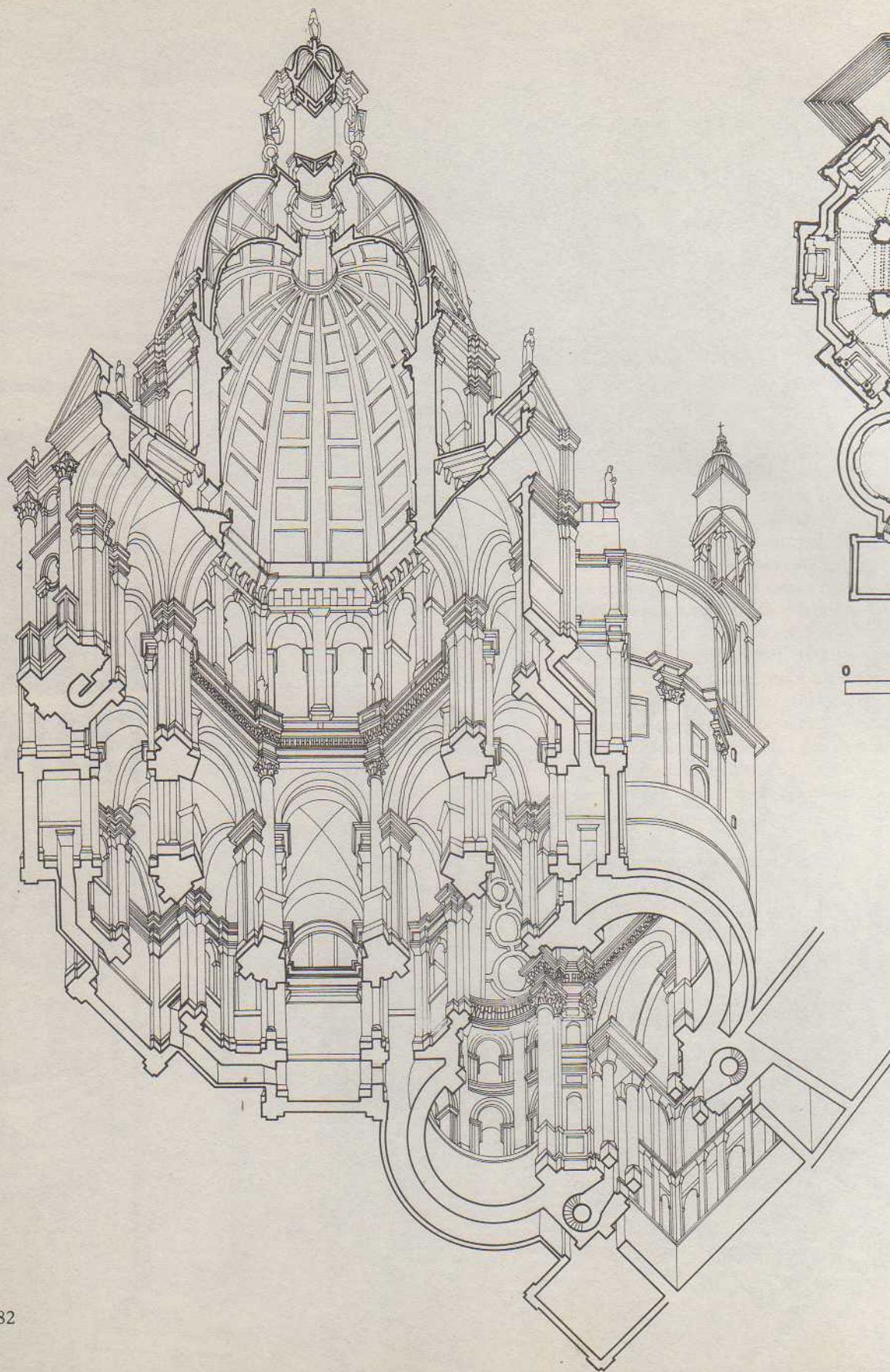
y perciba la continuidad espacial, Longhema determina constantemente la visión a través de los espacios ³⁸. El particular carácter veneciano también es evidente en el exterior, donde dos cúpulas muy juntas forman un grupo pintoresco. La fachada muestra la adaptación del orden gigante de Palladio a un edificio de planta central. Sus elementos (grandiosos y pequeños) repiten los del interior, creándose una coherencia basada en *motivos* análogos. El gran arco central también repite la arquería interior, al mismo tiempo que acentúa el eje longitudinal. Santa Maria della Salute es un ejemplo típico de cómo se puede dar una interpretación «regional» a los criterios esenciales del barroco.

Otra interpretación regional del mismo tema se halla en la obra principal de las iglesias francesas de planta central, el *Dôme des Invalides* de Jules Hardouin Mansart (1680-1707). Como la iglesia se construyó en el eje principal del *Hôtel des Invalides* (1670-1677) de Libéral Bruant, en comunicación con la capilla de Bruant, se requería un pronunciado movimiento longitudinal. Pero Luis XIV también quería un digno «monumento» rematado con una cúpula. Por tanto, Mansart hizo un proyecto basado en el clásico esquema del siglo XVI, tal como lo desarrolló Miguel Ángel para San Pedro. La planta central se adaptaba bien a lo que se requería, así como al espacio entre las alas del *Hôtel des Invalides*. Mansart agregó a ese esquema tradicional un santuario espacioso, de forma elíptica aproximada, que se abría hacia la capilla ya existente y satisfacía la necesidad de un eje longitudinal ³⁹. La solución de Mansart también se diferencia del proyecto de Miguel Ángel en otros aspectos importantes. Los brazos de la cruz griega principal son relativamente cortos para que todo el edificio parezca un bloque cúbico. Las cúpulas secundarias de las esquinas se unen al espacio circular principal por medio de aberturas en las diagonales, solución que deriva del Val-de-Grâce de F. Mansart. Con ello se consigue mayor integración de masas y espacios concebidos, sobre todo, en función de la verticalidad muy desarrollada que se acentúa con el empleo de cúpulas rebajadas.

El exterior tiene una articulación correspondiente. La fachada se levanta plásticamente hacia el centro y la cúpula alcanza mayor altura con la introducción de un ático entre el cimborrio y la propia cúpula. En las diagonales están situados sólidos contrafuertes (donde, de hecho, más les corresponde estructuralmente), privando a la cúpula de su normal aspecto «estático» y «perfecto». El vigoroso dinamismo vertical culmina en una linterna orientada diagonalmente y rematada por flecha aguda.

Sin duda, el *Dôme des Invalides* es una de las estructuras de planta central más convincentes de la época barroca, constituyendo una síntesis de arquitectura clásica y verticalismo «gótico». Desgraciadamente jamás llegó a construirse una espléndida plaza ante la iglesia definida por arquerías y cuatro pequeñas estructuras con cúpula.



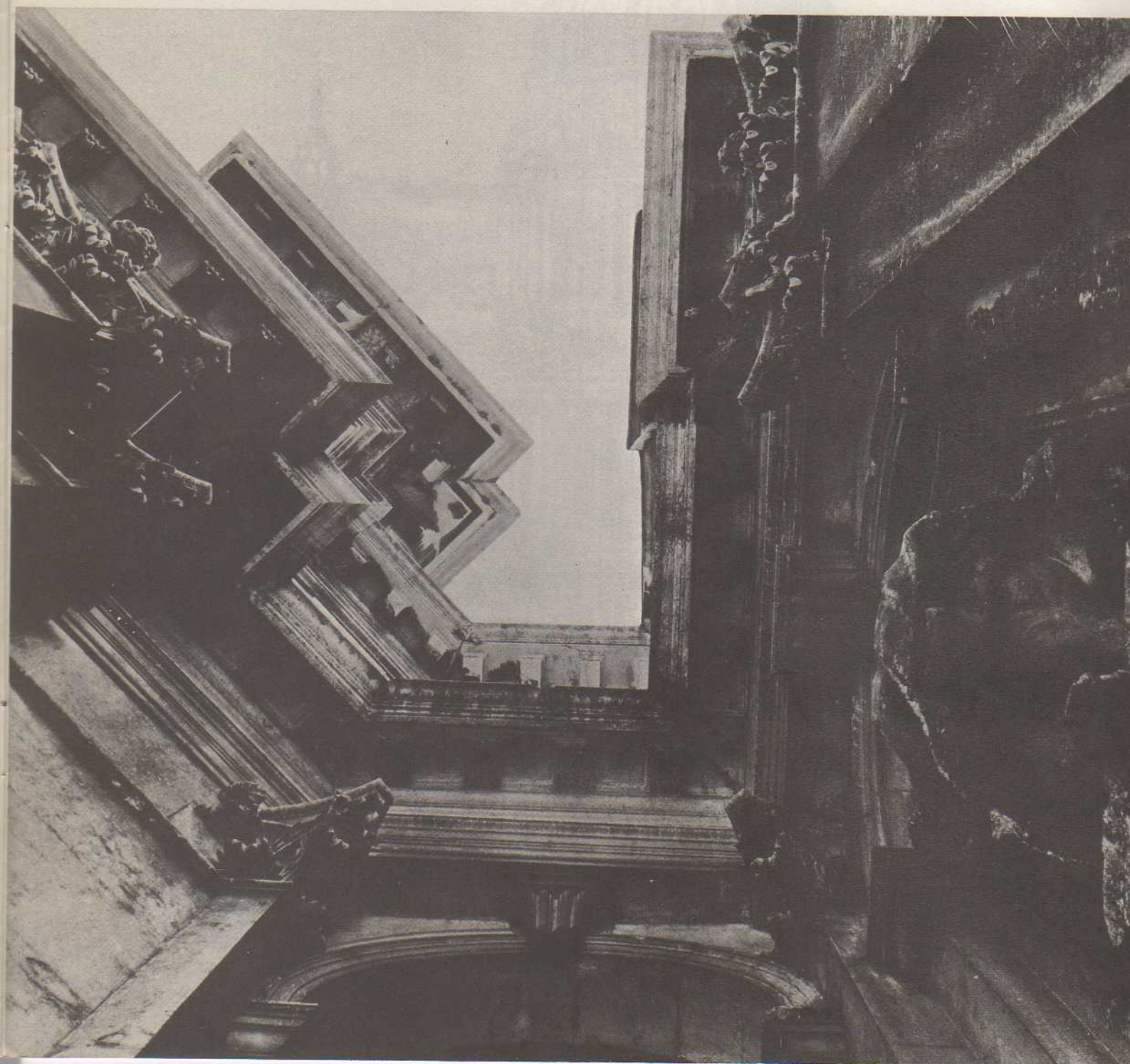


0 10 30 m

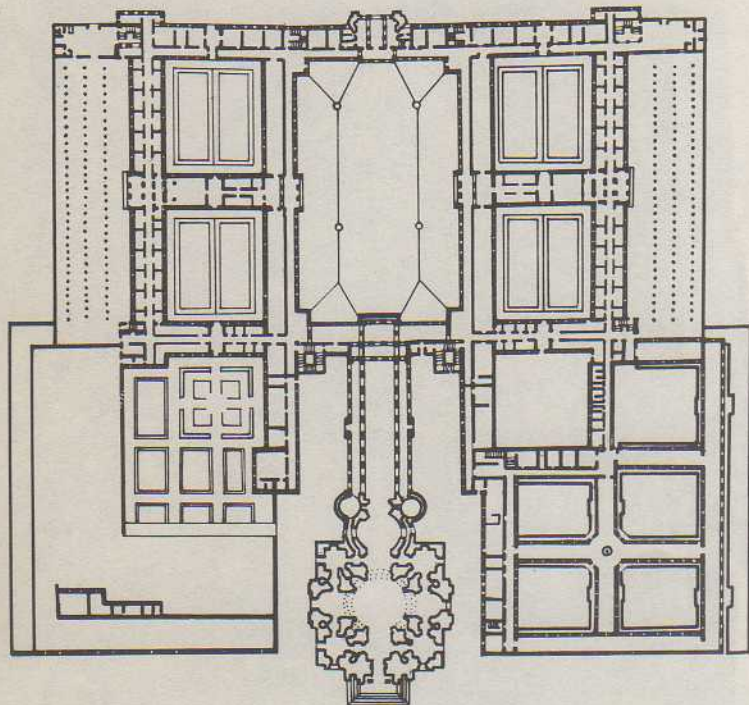
95. *Perspectiva axiométrica de Santa Maria della Salute, Venecia (D.A.U.).*

96. *Planta de Santa Maria della Salute, Venecia (de «L'Architettura», I, 1955).*

97. *Cornisamento de Santa Maria della Salute, Venecia.*

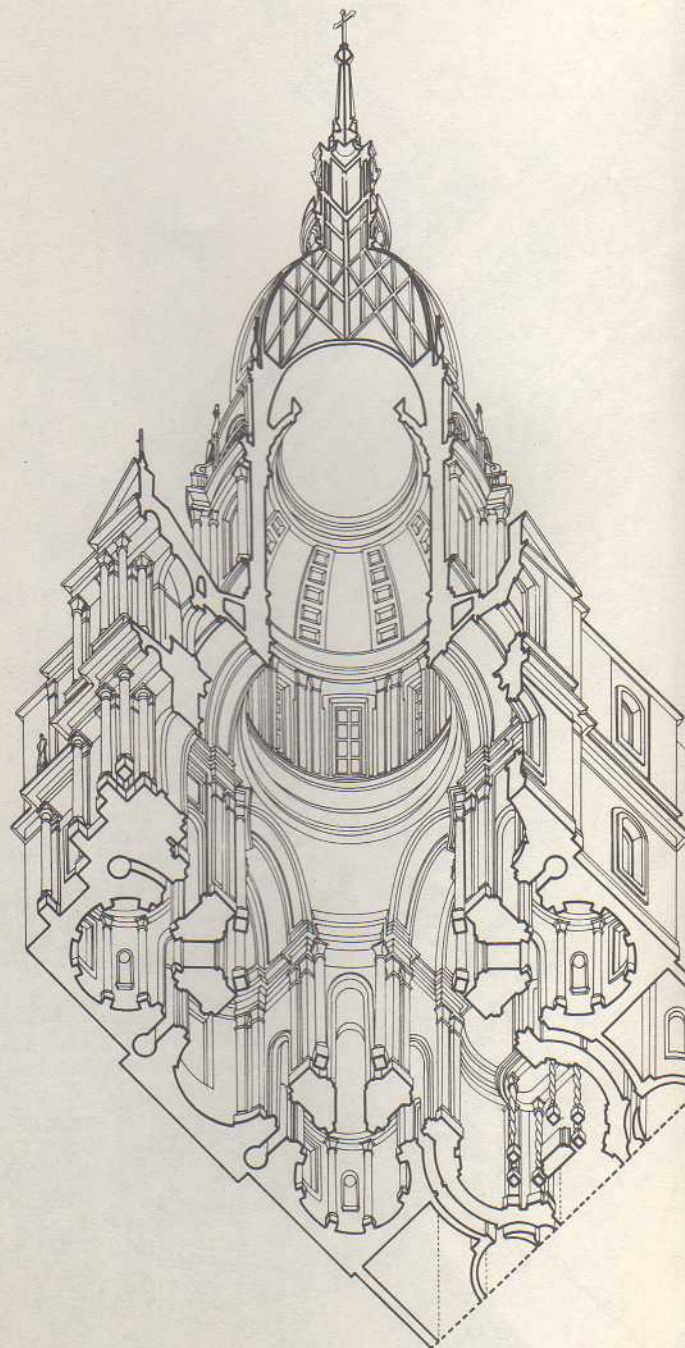


98. Planta del Hôtel des Invalides,
París (de Lurçat).

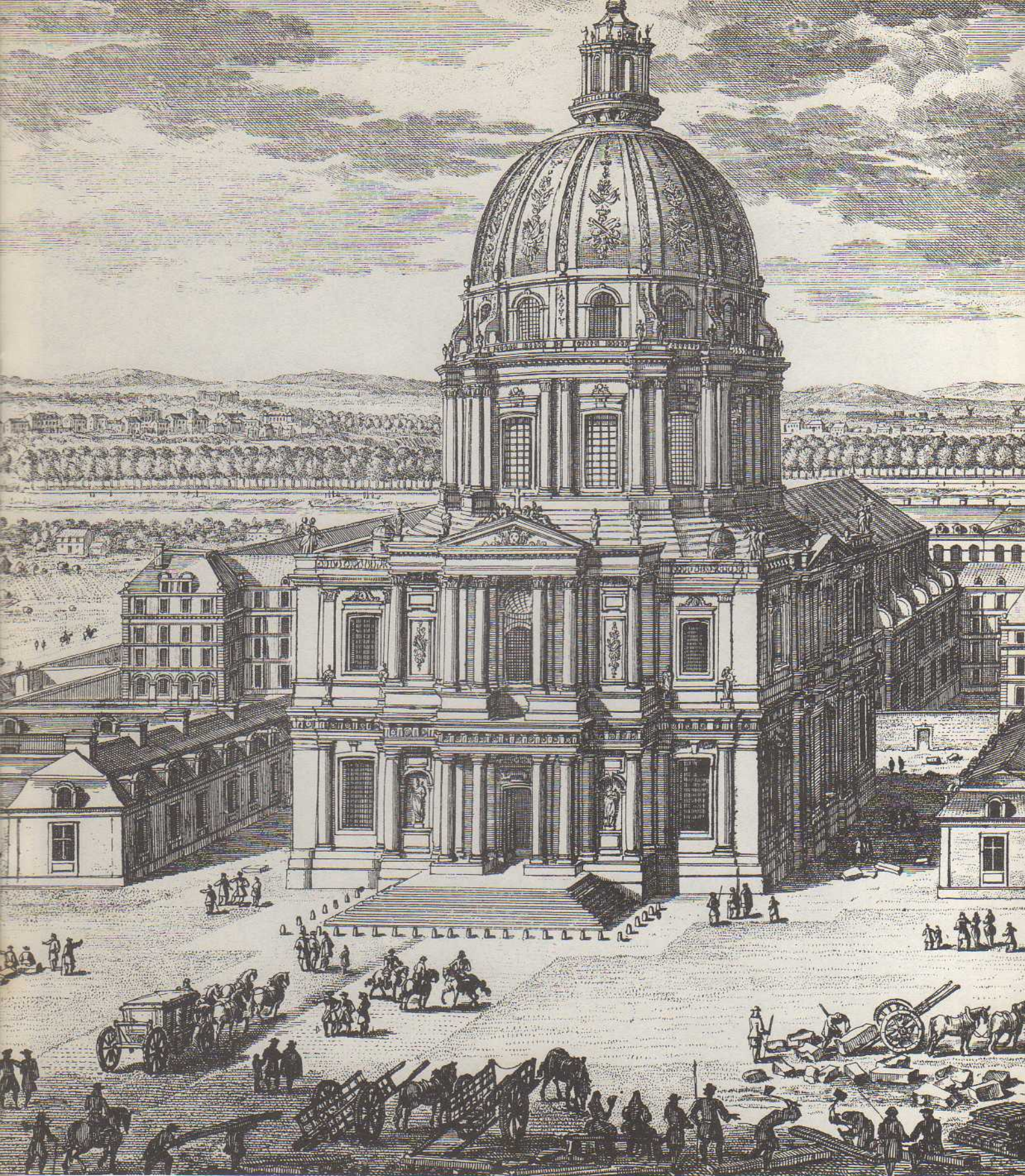


0 25 50

99. Perspectiva axiométrica del
Dôme des Invalides, París
(D.A.U.).



100. Dôme des Invalides, París
(grabado de la época).



101. Interior del Dôme des Invalides, Paris.

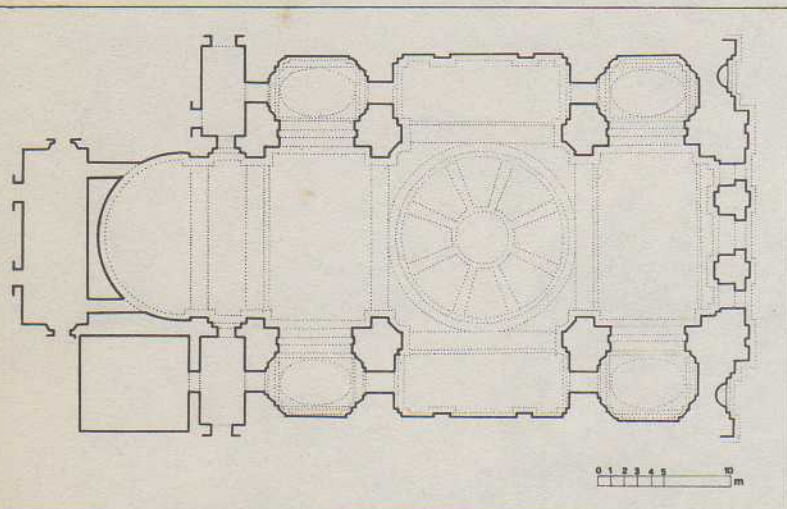
102. Exterior del Dôme des Invalides, Paris.





103. Planta de San Carlo ai Catinari, Roma.

104. Fachada de San Carlo ai Catinari, Roma.

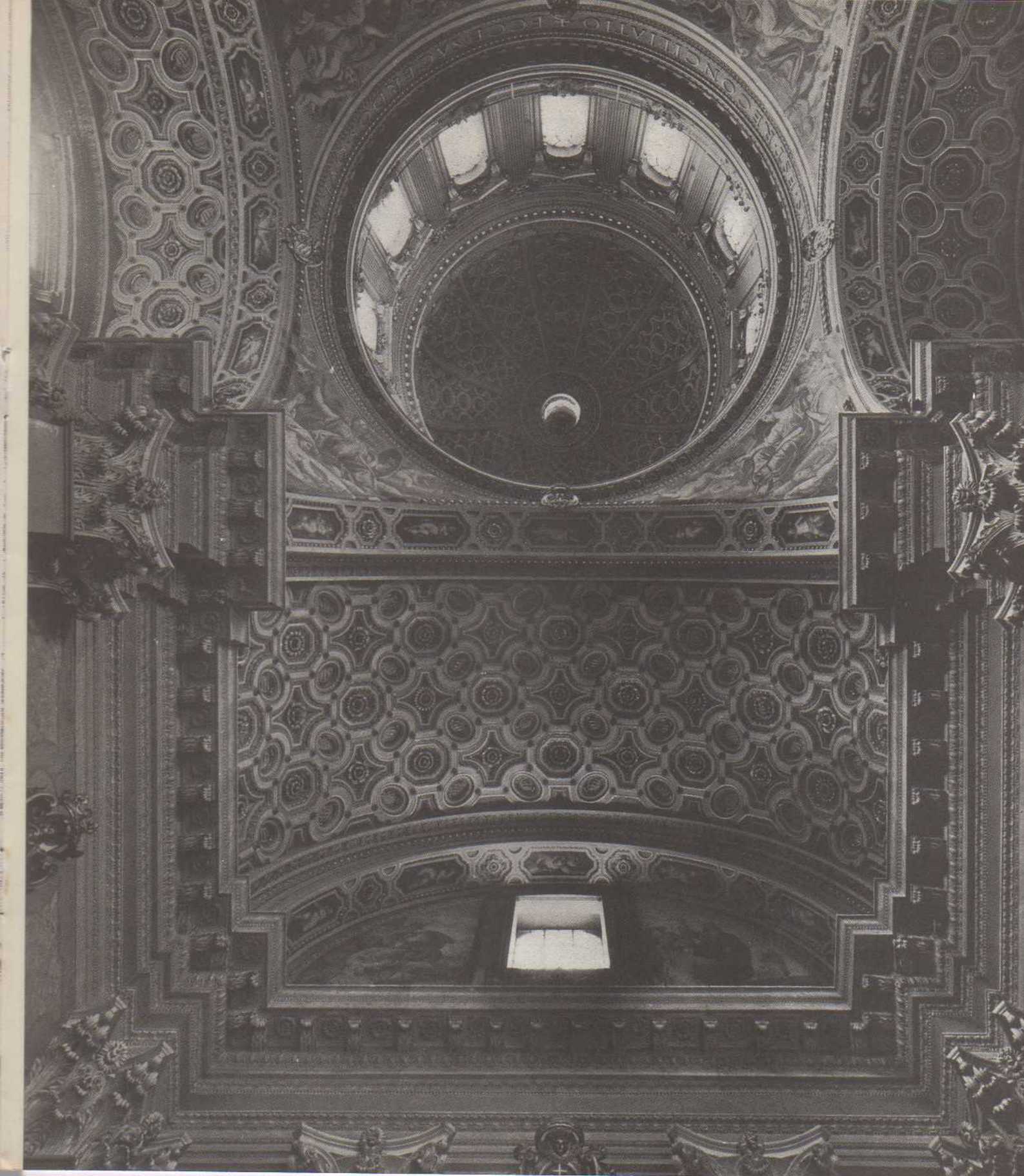


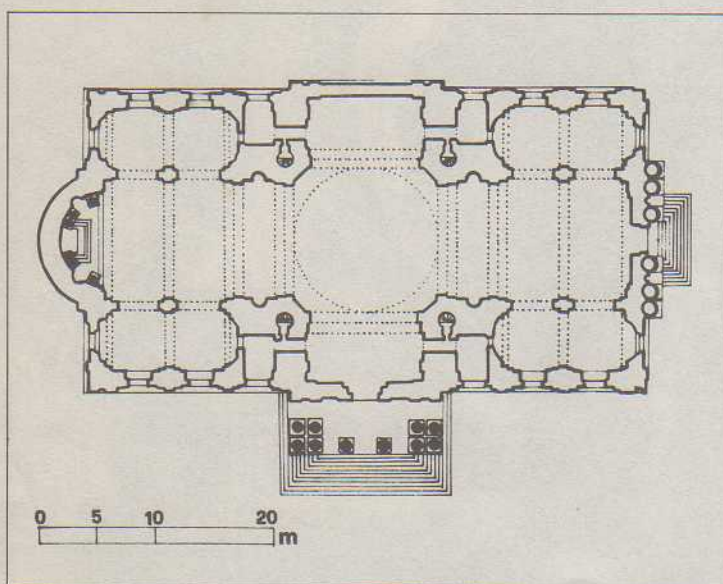
105. Interior de la cúpula de San Carlo ai Catinari, Roma.

La cruz griega alargada

Otra posibilidad de crear una planta central alargada consiste en hacer diferentes los brazos de una cruz griega (sin llegar, naturalmente, a la cruz latina). Este tema lo emprendió Rosato Rosati en *San Carlo ai Catinari* en Roma (1612-1620)⁴⁰. Acortando el crucero y agregando un entrepaño más a un ábside, Rosati dio a la cruz griega una dirección pronunciadamente longitudinal. El efecto se subraya con las capillas *elípticas* situadas entre los brazos y con sus aberturas principales hacia la nave. Al mismo tiempo, se le da al centro importancia primordial con la alta cúpula que se apoya en pilastrones muy salientes mientras los brazos se articulan con pilastras planas. Los pilastrones están cubiertos con pilastras análogas cuyo color amarillo produce la impresión de un sistema continuo rodeando todo el espacio que, de ese modo, tiene un carácter unitario y total a pesar del eje longitudinal. En conjunto, San Carlo ai Catinari es un ejemplo convincente de planeamiento de principios del barroco. La iglesia tuvo cierta influencia en el desarrollo ulterior. La iglesia de la *Sorbonne* en París, de Lemerrier (1636-1642) deriva evidentemente de San Carlo ai Catinari⁴¹. En la Sorbonne, el eje principal es más largo y las capillas laterales tienen dos aberturas a la nave, indicando naves laterales rudimentarias. Por tanto, está presente cierto efecto basilical. La cúpula está situada en el mismo centro, haciendo simétrica la fachada lateral, como lo exigía su función de pared del patio de la Universidad.

El tema de la cruz griega alargada tiene su mejor interpretación barroca en *Santi Luca e Martina* de Pietro da Cortona (1635-1650)⁴². En 1634, Cortona fue elegido *principe* de la Accademia di San Luca, y al año siguiente comenzó la reedificación de la iglesia de la Academia. Como punto de partida tomó una planta circular que se parecía al proyecto de Miguel Ángel para San Giovanni dei Fiorentini. Cortona acentuó el espacio central haciendo que la cúpula descansara en columnas enteras, y que las capillas de atrás aparecieran como un ambulatorio continuo por medio de paredes divisorias dispuestas radialmente. Es evidente el firme deseo de integración plástica y espacial. Durante el siguiente período de planificación, se comprende que Cortona intentó llegar a una verdadera limitación continua del espacio. El resultado fue una planta de cruz griega con ligero alargamiento del eje principal, cuyos entrepaños, de hecho, son más anchos que los del crucero, y los ábsides son semicirculares, mientras los del crucero están achatados. Pero las diferencias apenas son perceptibles en el interior. El espacio tiene un carácter singularmente unitario, determinado por el rico modo plástico de las paredes y la falta de diferenciación cromática. El elemento fundamental empleado es la columna jónica, que se varía para expresar diferencias de estructura y de limitación del espacio. Bajo la cúpula y en los ábsides hay columnas enteras indicando una estructura primaria. En los intercolumnios, la pared avanza o retrocede.





Los intercolumnios intermedios, por tanto, reciben cierta dirección transversal con pilastras salientes que definen la unión con los volúmenes secundarios que están detrás, mientras los ábsides son completamente «abiertos»; los elementos parecen un esqueleto cubierto exteriormente con delgada pared secundaria. La misma «apertura» se encuentra en las semicúpulas que cubren los ábsides, así como en la cúpula principal, donde una ornamentación de artesonado en forma de estrella sirve de fondo a la nervadura de la estructura. Se consigue una interacción singular y significativa de masas y espacios. Lo mismo ocurre en la relación «orgánica» entre interior y exterior. En realidad, las paredes exteriores son complementarias del espacio interior, por lo que la famosa fachada curva indica el ábside que está detrás ⁴³. El principal orden empleado también repite los elementos del interior, y las columnas que flanquean la entrada expresan la apertura del ábside. En todas las fachadas la parte central curvada aparece entre pilastras dispuestas ortogonalmente, que sirven de armazón de referencia para el dinamismo del volumen principal. En efecto, el edificio parece estar *vivo*: al igual que un cuerpo muscular, respira, se contrae y se expande. La prolongación del eje principal y el achatamiento del crucero no son formas «fijas», sino que parecen el resultado de un proceso que ocurre «aquí y ahora». Santi Luca e Martina expresa mejor que ningún otro ejemplo la *transformación* barroca de un tema tradicional. En vez de hacer de la iglesia escenario para una decoración naturalista persuasiva (Bernini), Cortona da «presencia» al propio edificio, con lo cual realiza verdadera arquitectura barroca ⁴⁴.

La planta biaxial

En los ejemplos mencionados se parte de una planta central y se introduce, por diversos procedimientos, un eje longitudinal de forma más o menos pronunciada. Si se parte de un organismo longitudinal, surge el problema de introducir un centro. La solución más sencilla es el establecimiento de un eje transversal de simetría. El primer intento notable de crear tal organismo «biaxial» se debe a Girolamo Rainaldi, que en 1620 construyó la interesante iglesia de *Santa Teresa* en Caprarola ⁴⁵. El edificio consta de un volumen rectangular simple cubierto con gran bóveda de cañón. En ambos extremos se halla el mismo motivo: un entrante poco profundo dividido en tres aberturas con pilares exentos. La abertura mayor, en el centro, es arqueada, mientras las laterales tienen arquitrabe recto. Estos arquitrabes continúan hasta la abertura central, donde se detienen ante la pared desnuda externa que, de ese modo, se caracteriza como «relleno» secundario. El mismo motivo se repite exactamente en medio de las paredes laterales que, como son más largas, tienen entrepaños adicionales en los extremos aprovechados para situar los confesonarios. Esos entrepaños se integran en el sistema por medio de los arquitrabes ya mencionados. Se



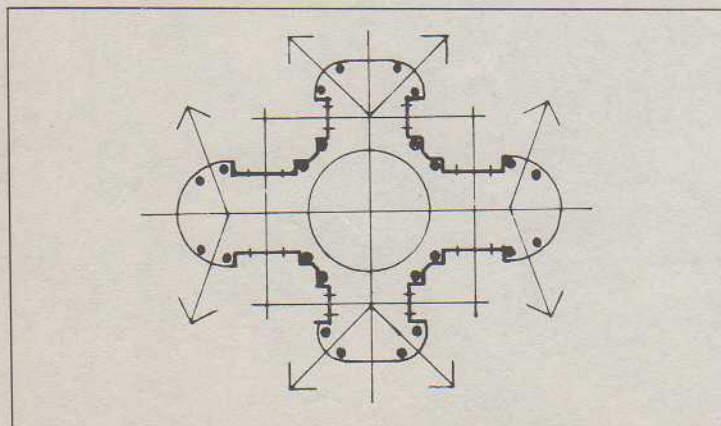
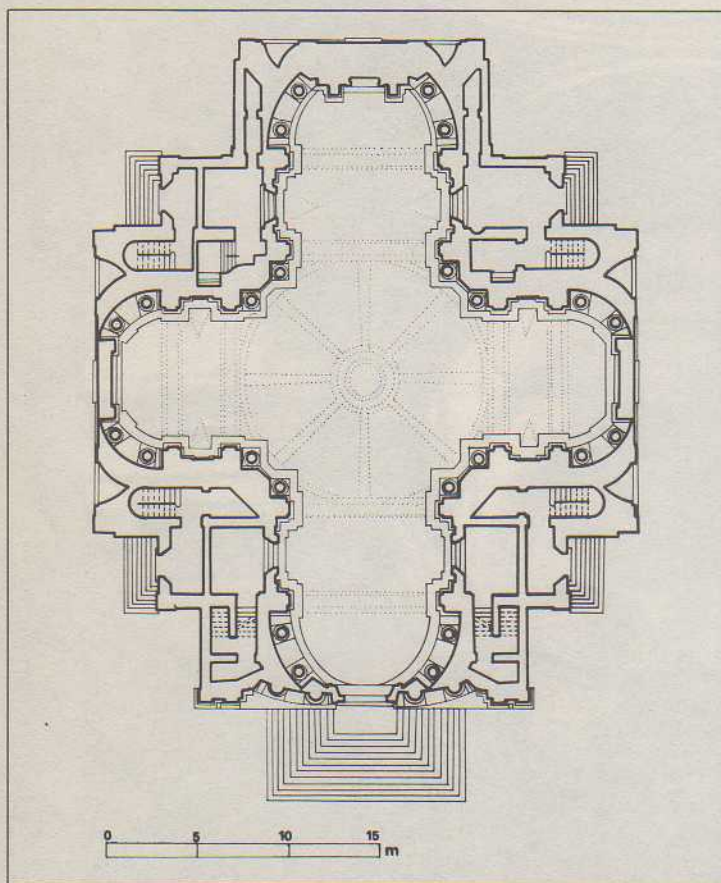
109. Planta de Santi Luca e Martina, Roma (de De Logu).

110. Diagrama de la iglesia de Santi Luca e Martina.

111. Santi Luca e Martina, Roma.

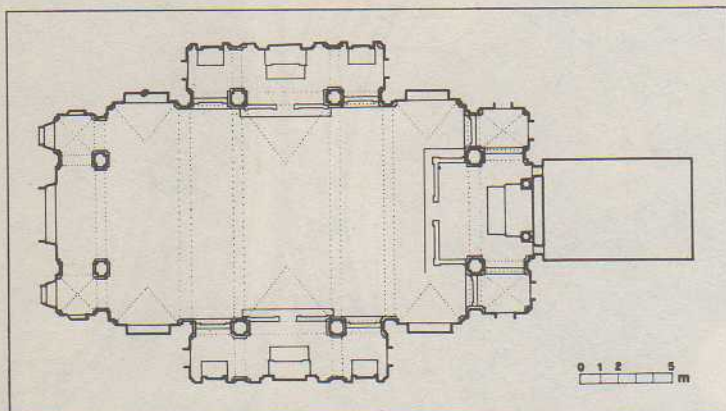
112. Cúpula de Santi Luca e Martina, Roma.

113. Bóveda de Santi Luca e Martina, Roma.



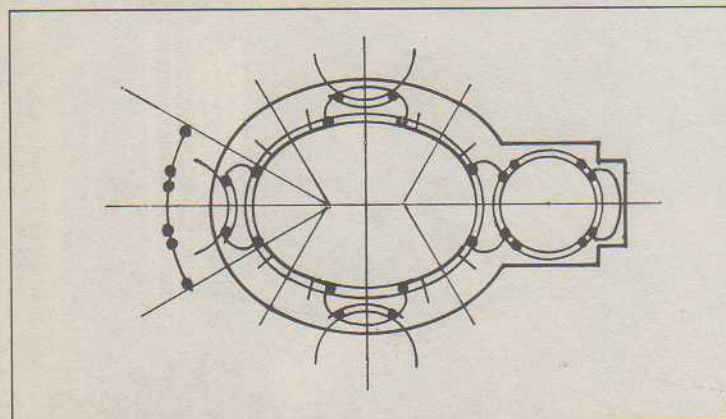
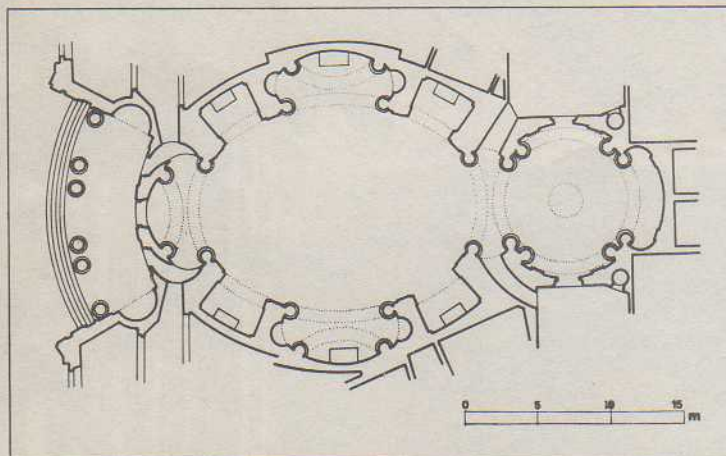


114. Planta de Santa Teresa, Caprarola (Italia).

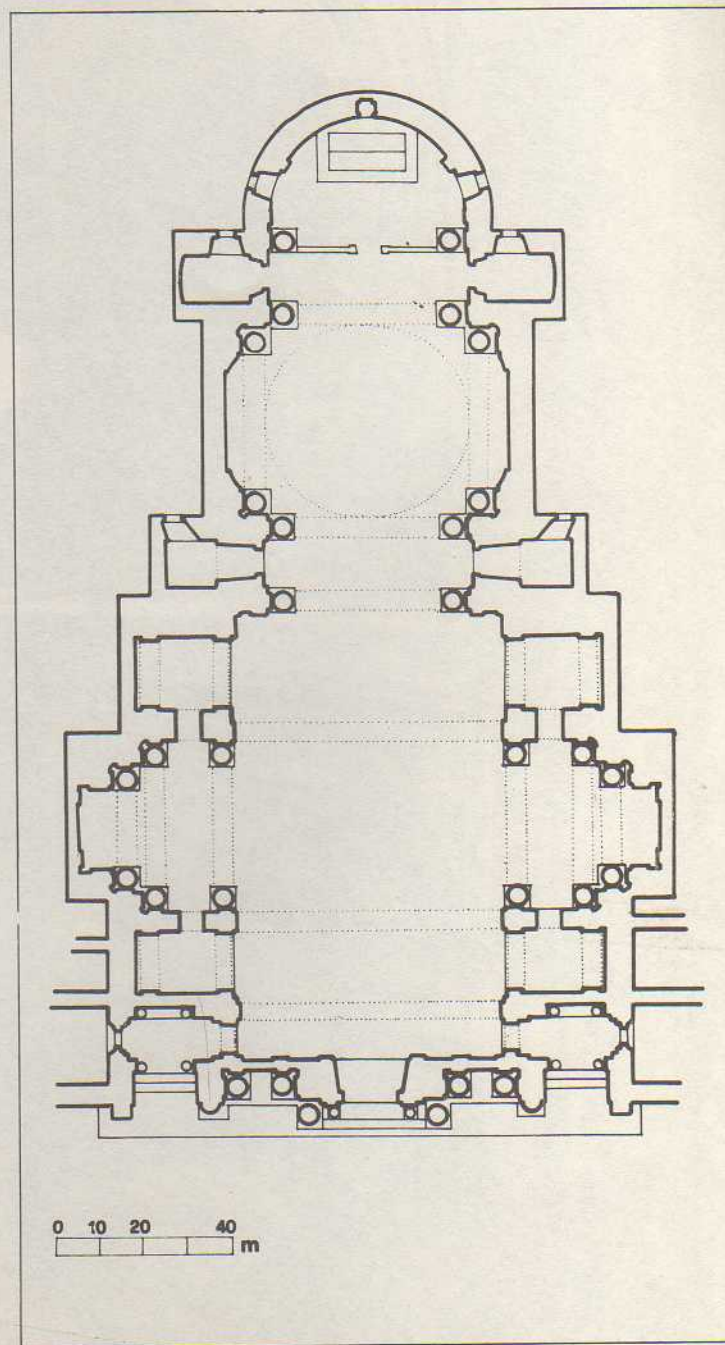


115. Planta del primer proyecto elíptico de Santa Maria in Campitelli, Roma.

116. Diagrama del proyecto elíptico de Santa Maria in Campitelli, Roma.



117. Planta de Santa Maria in Campitelli, Roma (de Ferraironi).



118. Exterior de Santa Maria in Campitelli, Roma.







119. Vista del interior, hacia el altar, de Santa Maria in Campitelli Roma.

crea una fuerte centralización al mismo tiempo que el espacio conserva su longitudinalidad general. Su carácter unitario se subraya con una cornisa pronunciada que rodea todo el interior. Suele considerarse a Girolamo Rainaldi como arquitecto de segunda fila, pero en Santa Teresa creó una síntesis original de esquemas longitudinal y central. La articulación también anticipa ideas que habrían de desarrollarse en el siglo XVIII, particularmente la caracterización de los ejes principales como unión entre el interior y el exterior. De hecho, sus arcos atraviesan los arquivoltas principales y los frisos y, donde se encuentran con la pared exterior, las superficies desnudas de relleno expresan la «apertura»⁴⁶. Hemos de mencionar también la «transparencia» general del sistema interior.

Combinaciones complejas

En la pequeña iglesia romana de *Santa Maria in Publicolis*, obra de Giovanni Antonio De Rossi (1640-1643), hallamos una nave biaxial, pero en este caso se ha agregado un presbiterio cubierto con una cúpula elíptica transversal, y rebajada, apoyada en pechinas. Por tanto, se funde el tipo biaxial con el esquema basado en la sucesión de dos unidades centrales, idea muy fecunda que fue de gran importancia para el desarrollo ulterior. En Roma hay dos iglesias importantes con cúpulas agregadas a naves centrales: Santa Maria in Campitelli, de Carlo Rainaldi (1656-1665) y Santa Maria Maddalena, proyectada por Giovanni Antonio De Rossi el año de su muerte (1695). Ambas iglesias se cuentan entre las obras maestras de la arquitectura barroca romana.

Como punto de partida de *Santa Maria in Campitelli*, Carlo Rainaldi tomó una elipse longitudinal, a la que agregó un presbiterio circular cubierto con cúpula con linterna. El esquema es relativamente «normal», pero la articulación es muy interesante, mostrando nuevo desarrollo de ideas de la Santa Teresa construida por su padre, así como de San Luca, obra de Cortona. Todos los elementos espaciales están definidos por un entablamento (elíptico o circular) apoyado en columnas. Al mismo tiempo, las columnas flanquean los ejes principales, a lo largo de los cuales se organizan los elementos espaciales. Los elementos se tocan entre sí y forman un sistema «abierto» subrayando el eje longitudinal donde se agregó un círculo completo. En el eje transversal se indican círculos análogos, pero están «reducidos» a capillas de forma lenticular. Solo en las diagonales del espacio principal se introducen pilastras sólidas, que contienen aberturas secundarias y *coretti*. La solución tiene propiedades fundamentales en común con el sistema espacial de Kilian Ignaz Dientzenhofer y puede considerarse una de las concepciones más avanzadas del Barroco romano⁴⁷. También es interesante la fachada, con una columnata de dos órdenes superpuestos ante la pared, con lo que se indica la general transparencia espacial del proyecto, que tiene sorprendente parecido con la *Zweischaligkeit* (doble



delimitación del espacio) de la arquitectura religiosa del siglo XVIII en Europa central. Pero, al construirla, Rainaldi cambió el proyecto. Todas las partes esenciales del primer proyecto están presentes, aunque la nave elíptica se transformó en vestíbulo biaxial. El movimiento longitudinal en profundidad queda, así, muy reforzado; de hecho, el interior aparece como una sucesión de edículos monumentales y el tema del edículo también caracteriza la fachada eminentemente retórica. El cambio posiblemente lo determinó el propio tema constructivo. Santa Maria in Campitelli se erigió, después de la peste, como iglesia votiva y, en particular, como santuario de la *Madonna* milagrosa, por lo cual el espacio arquitectónico se *dirige* hacia la imagen situada en el ábside y las columnas se enplean como símbolos de fe más que como elementos estructurales. «Non dunque di illusione scenica o di rappresentazione di uno spazio immaginario... bisogna parlare, ma di visualizzazione di contenuti o significati ideologici strettamente connessi con la funzione pratica e... devozionale dell'edificio. Per la prima volta il principio barocco dell'arte come persuasione è applicato all'architettura... Con le forme della sua architettura arriva a produrre una emozione collettiva... Questo crediamo, a volerlo esaminare dal punto di vista della 'mozione degli affetti', e il *pathos* della chiesa di Campitelli»⁴⁸. La iglesia de Rainaldi no representa un ideal teórico, sino la realización concreta de una situación individual.

Santa Maria Maddalena, construida por De Rossi⁴⁹, representa una digna conclusión de la arquitectura religiosa de la Roma del *Seicento*⁵⁰. En el proyecto se sintetiza toda la tipología tradicional. Está la cruz latina interpretada como sucesión de dos organismos centrales, el primero de los cuales puede considerarse como nave biaxial o como elipse radial. La contribución esencial consiste en la forma espacialmente unitaria de la nave, basada en una sucesión continua de entrepaños estrechos y anchos. El primero y el último son paralelos al eje longitudinal, por lo cual los tres intermedios definen una dilatación transversal del espacio. Sin embargo, el eje transversal solo tiene importancia secundaria, ya que termina en entrepaños estrechos, donde se sitúan los confesonarios. Las direcciones «diagonales» se subrayan con arcos altos que cruzan el entablamento. Por medio de esta articulación de las paredes, De Rossi consiguió dar a la nave independencia espacial, al mismo tiempo que se integra orgánicamente con la cúpula que está al fondo. De ese modo el edificio cumple el doble cometido de ser una iglesia congregacional y el santuario de una *Madonna* venerada.

En las obras examinadas anteriormente hemos visto cómo las plantas tradicionales, longitudinal y central, se transformaron durante el siglo XVII para resolver la aspiración barroca a sintetizar la centralización y la extensión, integrando así el edificio en un conjunto general fundado en ideas precisas. Pero una sistematización efectiva raramente la consiguieron los arquitectos mencionados hasta ahora. Con «siste-

matización» damos a entender, primordialmente, un método de organización espacial que permite la solución de temas particulares, dentro de la finalidad general de integración formal y de persuasión. Las obras de las que nos hemos ocupado representan, más bien, modificaciones y combinaciones de tipos y de elementos tradicionales. Algunas de esas combinaciones habrían de tener especial importancia para la arquitectura religiosa del siglo XVIII, como la introducción de una rotunda en el mismo centro de un organismo longitudinal (San Carlo ai Catinari, etc.), la activación espacial de los ejes diagonales en un crucero con cúpula (Val-de-Grâce), la sucesión de dos unidades centrales (San Giuseppe, Milán) y la centralización de un espacio longitudinal mediante biaxialidad (Santa Teresa, Caprarola). También hay algunos intentos de desarrollar un método más general de organización espacial, principalmente en las interpretaciones de François Mansart, y la sugerencia de un reagrupamiento «abierto» en el primer proyecto de Rainaldi para Santa Maria in Campitelli. De importancia más general fue el «clasicismo» barroco de Bernini, que buscaba definir un carácter dominante; y el dinamismo «orgánico» y la relación «complementaria» entre interior y exterior creada por Pietro da Cortona.

Hacia la síntesis y la sistematización Borromini

En las obras de Francesco Borromini encontramos un enfoque fundamentalmente nuevo del problema del espacio arquitectónico. Hasta entonces, el espacio se entendía como una relación abstracta entre los elementos plásticos que eran verdaderos constitutivos de la forma arquitectónica, aunque su colocación estuviera determinada por tipos significativos de distribución espacial. La necesidad de nueva intensidad expresiva durante la primera fase del Barroco fue satisfecha principalmente por una «instrumentación» más rica: duplicación de columnas, combinación de pilastras y columnas, órdenes gigantes, interrupciones fuertes y repetidas del entablamento y el frontón, etc., o con una decoración expresiva e ilusionista. Borromini rompió con esa tradición e introdujo el *espacio* como elemento constitutivo de la arquitectura. Para Borromini el espacio es una cosa «concreta», a la que se puede dar forma y dirigir, más que una relación abstracta entre antropomorfismos plásticos. Por lo cual, concretó el concepto filosófico de *res extensa*.

«Egli non si accontenta di un controllo empirico dei valori psicologici di lontananza, di vicinanza, di interferenza degli elementi compositivi: proclama la necessità di un metodo che permetta di operare sullo spazio con lo stesso vigore con cui gli architetti del Rinascimento operavano sul volume e sulle strutture lineari attraverso il meccanismo delle proporzioni classiche...»⁵¹. Los espacios de Borromini son totalidades complejas que se dan «a priori» como «figuras» indivisibles. Con

43

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

ARQUITECTURA BARROCA TARDÍA



VISCONTEA

tardía y el Rococó dominaron la escena. El Rococó es un interesante fenómeno de transición¹⁴. Abolió la retórica barroca y refleja muchas intenciones características del Siglo de las Luces, pero, al mismo tiempo, sus formas expresan cierta nostalgia por el *Grand Siècle*. Así vemos que Voltaire dijo: «No me gustan los héroes, hacen demasiado ruido en el mundo»; pero después escribió su gran libro *Siècle de Louis XIV*. El Rococó muestra el interés empirista por la sensación, pero transforma la observación científica en el goce de los estímulos sensoriales: visuales, auditivos, gustativos, olfativos y, en último lugar, aunque no menos importantes, eróticos, que llegan a ser una de las principales justificaciones de la vida. Aunque, al mismo tiempo, las viviendas del Rococó se basan en un verdadero estudio empírico de la vida cómoda y muestran una diferenciación funcional desconocida hasta entonces. Los espacios rococó también tienen una intimidad que contrasta tajantemente con la extensión «infinita» de la arquitectura barroca, y reflejan el deseo de volver a un estado más «natural». La forma que dio al Rococó su nombre, la *rocaille*, puede definirse, en realidad, como un capricho de la Naturaleza. Pero, más que ilustrar el gran designio de la Naturaleza, expresa sus aspectos transitorios y perecederos que definen al Rococó como el fin de una evolución, más que como un nuevo comienzo.

Se ha de distinguir el Rococó de la arquitectura barroca tardía, que floreció en Europa central durante la primera mitad del siglo XVIII. Representa la expresión natural de una Contrarreforma retardada, así como refleja la ambición de muchas pequeñas monarquías de imitar el Versalles de Luis XIV. Pero el Barroco alemán también asimiló ideas de la Ilustración del momento y del Rococó y, por tanto, llegó a una síntesis singular que funde monumentalidad e intimidad, retórica y gracia, abundancia y claridad. Posteriormente, estudiaremos los distintos matices de ese movimiento versátil, pero ahora solo señalaremos que marca la culminación de la gran tradición europea. Podría compararse con el sistema filosófico de Leibniz, que también representa una síntesis singular del *esprit de système* y del *esprit systématique*. Leibniz aún aceptaba la existencia de principios generales y consideraba la razón pura superior a la percepción sensorial. Pero su sistema difiere en carácter con los de Descartes y Spinoza. Mientras estos aún operaban con identidades simples y estáticas, Leibniz introdujo un nuevo «pluralismo dinámico». Sus *mónadas* son centros vivos de energía, y el mundo está constituido por infinidad de tales mónadas¹⁵. Todas son diferentes, pero interactúan y sufren un proceso continuo de transición de un estado a otro. Por tanto, cada mónada contiene su propio pasado y lleva en sí su futuro. Se comprende, así, que Leibniz sobrepase el concepto barroco de un sistema fundamentalmente estable y jerarquizado, al mismo tiempo que suprime la idea de un universo en armonía con-

sigo mismo. De hecho, su monadología apunta a la idea moderna de un todo que es «más que la suma de sus partes», y que consiste en la interacción de «fuerzas automutantes»¹⁶. La filosofía de Leibniz enlaza la época barroca con nuestro mundo presente, al igual que la arquitectura barroca tardía forma uno de los «hechos constitutivos» de la arquitectura moderna¹⁷. Ambos aspectos ya se reunían en las obras de Guarini. Su *Placita Philosophica* (1665) describe el mundo como un *ars combinatoria* que se expresa como ritmo ondulatorio incesante, y sus edificios materializan ese concepto con organismos pulsantes que son «abiertos» e indeterminados, pero también caracterizados por un principio formativo particular, inherente a cada «célula» espacial. «L'architettura è, quindi, come l'Enciclopedia, l'edificazione del nuovo mondo scientifico: edificio precario quanto alle singole componenti, ma fecondo di sviluppi futuri a causa della propria sistematicità intenzionale»¹⁸.

El siglo XVIII representa un paso decisivo hacia un mundo «abierto» y verdaderamente pluralista. Los sistemas centralizados del Barroco sufrieron un proceso de desintegración y empezó a formarse un nuevo mundo de elementos individuales interactuantes. La contribución más evidente la ofreció la nueva ciencia experimental. Hoy día, sin embargo, empezamos a comprender que la Ilustración y el desarrollo científico que la siguió no explicaron la relación total entre el hombre y su medio ambiente y que la filosofía dinámica de Leibniz era más «moderna». En todo caso, el Siglo de las Luces señaló los peligros de un pensamiento apriorístico, lección que jamás debiera olvidarse. En realidad, el mundo aún está dominado por aquellos que ponen la conclusión antes que el principio.

El paisaje

El paisaje ideal de la época barroca halló su expresión más característica en el jardín «francés», especialmente en las creaciones de André Le Nôtre. El jardín francés se concebía como un paisaje infinito ordenado geométricamente y centrado en el palacio, el cual representa el «foco» principal del sistema. Pero la verdadera «finalidad» es la sensación de espacio infinito que se materializa en un eje longitudinal dominante. Todos los demás elementos están relacionados con ese eje, el primero de todos el palacio que divide el «mundo» en dos mitades, el mundo urbano del hombre y el ampliamente abierto de la Naturaleza. Para que esa extensión fuera efectiva, se transformaba la topografía existente en una serie de terrazas planas y se introducían amplias superficies de aguas espejantes. Las ideas de Le Nôtre se probaron en los jardines de las Tullerías (después de 1637), se perfeccionaron en Vaux-le-Vicomte (1656-61) y culminaron en el gran esquema de Versalles (después de 1661), donde el paisaje del contorno queda absorbido en el sistema aparentemente ilimi-

tado. Versalles representa la verdadera esencia del medio ambiente del siglo XVII: dominio y definición estricta y, también, dinamismo y apertura. Hacia fines del siglo, todo el paisaje en torno a París se transformó en una red de tales sistemas centralizados e «infinitamente» extendidos¹⁹. En un conjunto aún más amplio, París formaba el centro de un sistema análogo que abarcaba toda Francia.

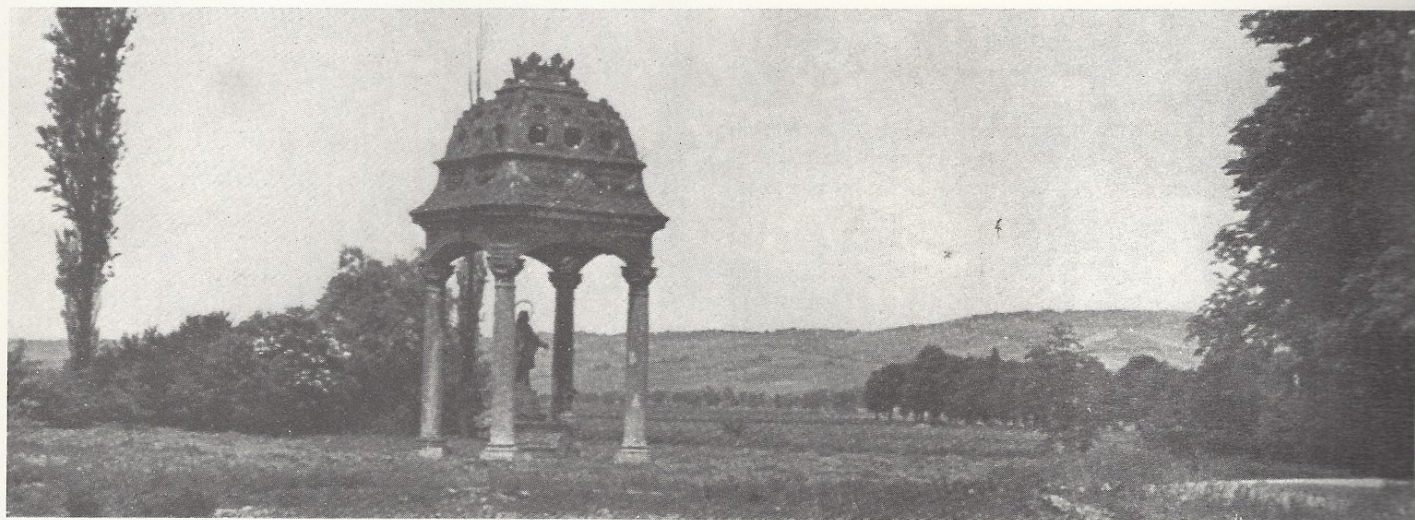
El paisaje barroco «absoluto» lo heredó el siglo XVIII. Otras potencias europeas, grandes y pequeñas, deseaban imitar la solución simbólica de Luis XIV y se crearon multitud de ambientaciones centralizadas y extendidas, especialmente en Austria, Alemania y Rusia, pero aun en la «democrática» Inglaterra el sistema francés dominó en los proyectos de principios del siglo XVIII. Entre los abundantes ejemplos, escogeremos el primero y magnífico proyecto de Fischer von Erlach para el palacio de Schönbrunn en Viena, que realizó poco después que José I fuera elegido rey del Sacro Imperio Romano en 1690. Después de la derrota de los turcos cerca de Viena en 1683, Austria consolidó su posición de gran potencia europea y, naturalmente, tendió a la creación de un «arte estatal» análogo al de Francia. Es evidente que Schönbrunn se proyectó como un Versalles alemán y al joven José I se le consideró un nuevo Rey Sol. En el proyecto de Fischer, la parte central de la fachada está coronada por la cuadriga solar de Apolo «dessen Rösser Unser Unüberwindlichster Khönig und Kaiser lenken taet»²⁰. Como conjunto, el proyecto es una de las grandes visiones de la historia de la arquitectura. Sobre una serie de grandes terrazas, un palacio alargado se cierne entre cielo y tierra, rodeado por un amplio espacio que parece continuar infinitamente más allá de la estructura de la hermosa vista panorámica de Fischer²¹. Un eje longitudinal principal se define con la puerta monumental flanqueada por dos columnas triunfales romanas, una serie de entrantes en las terrazas y, finalmente, una gran *cour d'honneur* elíptica. Por tanto, el extendido trazado francés se combina con ideas tomadas de la arquitectura romana antigua, como las laderas aterrazadas y la exedra terminal que recuerda la disposición del templo de la Fortuna en Praeneste (Palestrina). Sin embargo, las relaciones volumétricas, así como la escala monumental creada por el principal orden colosal, están claramente influidas por los proyectos de Bernini para el Louvre. Fischer también se refiere explícitamente al palacio de Persépolis y al *Meidân*, en Isfahan, que conocía por descripciones de entonces²². La situación en la cima de un cerro se aparta de la preferencia usual barroca por lugares llanos y amplios. Al mismo tiempo que refleja las soluciones medievales, se relaciona con la posición elevada de los grandes conventos «imperiales» del Barroco tardío. Tiene un acentuado carácter «sacro» y ha de entenderse como expresión original de la monarquía de derecho divino, unificando las formas simbólicas de extensión y verticalidad. En el

texto de su proyecto Fischer señala que la posición permite al soberano extender la vista hasta las mismas fronteras de Hungría. Para crear un conjunto espacial simbólico, Fischer empleó diversas experiencias del pasado arquitectónico, materializando su idea de una arquitectura «histórica», es decir, una arquitectura que aparece como la «meta» de un desarrollo histórico significativo. De hecho, los emperadores alemanes deseaban unificar «las épocas de Salomón y de Augusto»²³ y el proyecto de Fischer manifiesta todas las virtudes abarcadas por ese gran programa. Por desgracia, el proyecto solamente quedó en el papel. La explicación que suele darse es que hubiera resultado demasiado caro. Lo más probable es que sus miras arquitectónicas fuesen demasiado amplias. Schönbrunn no solo competía con la simbólica extensión centralizada de Versalles, sino que agregaba nuevos significados artificiosos al concepto corriente de espacio. Su retórica persuasiva es barroca, pero los contenidos son más complejos que en los sistemas dogmáticos y fundamentalmente simples de la época. Por tanto, su fracaso revela que el imperio alemán no pudo alcanzar sus ideales o que estos estaban en contradicción demasiado evidente con un mundo a punto de entrar en la época de la Ilustración. En el segundo proyecto, que se realizó, Fischer retornó al tipo usual de palacio con jardín, comentando con cierta ironía: «Ist nunmehr alles alterieret worden, dieweill Schenbrunn nit auff den Berg sondern im Thal ist gepaut worden»²⁴. Si se hubiera erigido como se planeó originariamente, Schönbrunn habría sido la síntesis culminante de las experiencias fundamentales de la arquitectura occidental, comparable en miras solo a las grandes visiones de Leibniz. Mientras que la filosofía de Leibniz se dirigía hacia el futuro, la arquitectura estatal de Fischer pertenecía a un concepto del mundo que se aproximaba a su fin.

Todavía durante varios decenios el paisaje europeo estuvo dominado por la imagen barroca de un espacio rígidamente formalizado, pero la solución apenas alcanzó la suntuosidad y la originalidad del proyecto de Schönbrunn. Los esquemas del siglo XVIII se caracterizan por cierta simplificación, reduciendo la retórica y el dinamismo barrocos a relaciones geométricas elementales. El sistema centralizado, por tanto, pierde su ímpetu persuasivo y se convierte en una representación nostálgica de algo ya pasado. Como ejemplo característico citaremos el encantador pabellón de caza *Clemenswerth*, construido en 1736-1750 por Johann Conrad Schlaun para Clemens August, Elector de Westfalia. La disposición circular tiene un edificio de dos plantas, que constituye el propio palacio, en el mismo centro. En torno a él se encuentra un anillo regular de ocho pabellones de un piso que servían para el séquito del Elector. Uno de ellos estaba construido como pequeño convento con capilla. La solución parece un campamento permanente²⁵, pero por medio de ocho cami-

5. Göllersdorf, capilla de San Juan
Nepomuceno.

6. Würzburg, Kappelle.

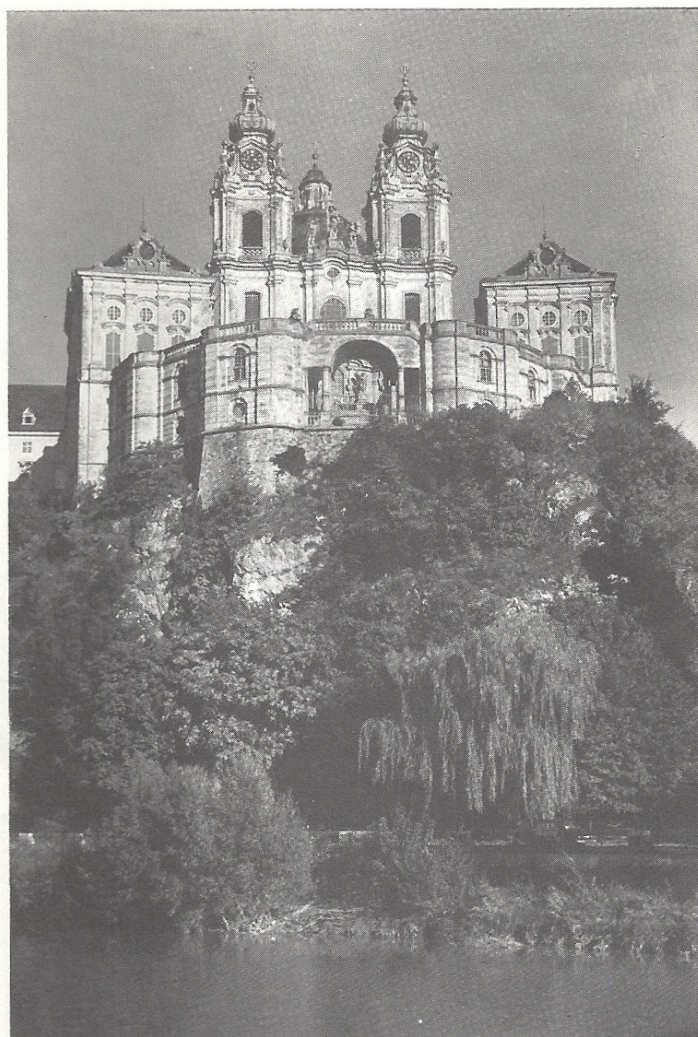


7. Melk, monasterio benedictino.
8. Superga, Basílica.

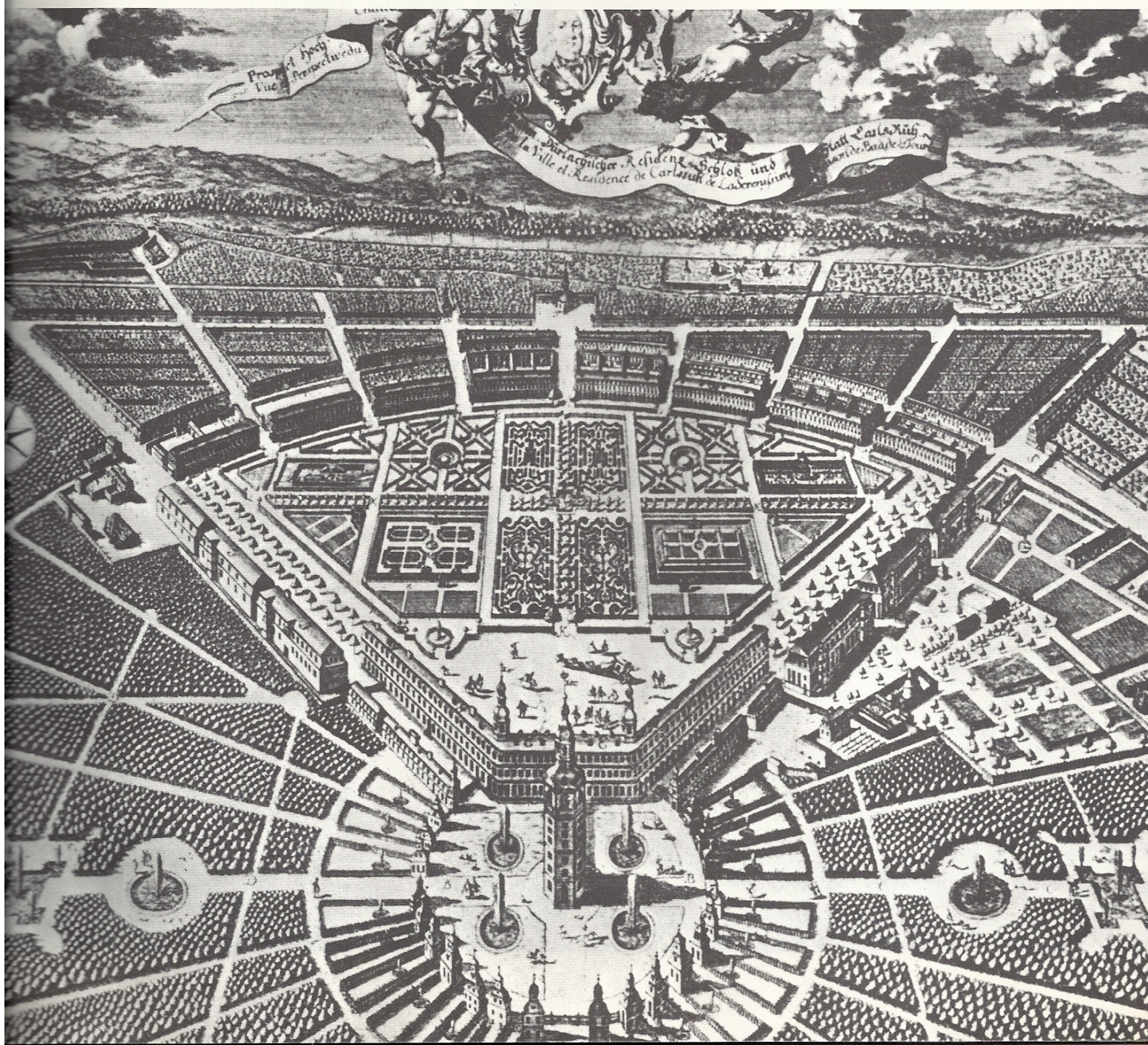
nos que irradian hacia el infinito, entre los edificios, se transforma en una manifestación típica del sistema barroco. Sin embargo, en vez de dominio y persuasión, Clemenswerth expresa la feliz reunión cinegética, la soledad y la piedad en un mundo que, a pesar de su infinita extensión, no representa una conquista del verdadero medio ambiente, sino que parece su negación. Así es que Clemenswerth refleja una actitud rococó y los volúmenes simples de los pabellones tienen la leve transparencia de la época.

Sin embargo, la grandeza retórica del paisaje barroco siguió residiendo en la arquitectura sacra del siglo XVIII. Desde el principio, el movimiento de Contrarreforma había sostenido la definición arquitectónica de los «lugares sagrados», y durante los dos siglos siguientes el paisaje de la Europa católica se saturó de monumentos religiosos: cruceros en los caminos, imágenes de San Juan Nepomuceno en los puentes, Santos Sepulcros en su mayoría unidos a vía crucis, santuarios de peregrinación y, en Europa central, multitud de nuevos conventos grandes. En concordancia con su dimensión, esos monumentos servían de «foco» de un espacio menor o mayor. Los cruceros señalaban las encrucijadas, mientras que San Juan Nepomuceno atestiguaba el verdadero significado del puente, como lo expresan las palabras de Heidegger; «Die Brücke *versammelt* die Erde als Landschaft um den Strom»²⁶. Los vía crucis respondían a una de las formas más populares de culto en ese siglo. Representaban el Calvario y solían consistir en un camino que llevaba, pasando por las catorce estaciones tradicionales de la Cruz, hasta la cima de un cerro, por lo cual el paisaje formaba parte de la significativa experiencia²⁷. Durante el siglo XVII, la disposición solía ser irregular, pero posteriormente se introdujo la idea barroca de un eje longitudinal, llegando a soluciones tan espléndidas como la *Kuppelle* de Balthasar Neumann en Würzburg (1748-1752). Aquí el vía crucis simétricamente escalonado tenía un santuario como meta que, como otros muchos de ese período, estructuraba y dominaba el paisaje del contorno²⁸.

Por tanto, el culto religioso de la época barroca se relacionaba activamente con el medio ambiente y la disposición arquitectónica simbolizaba la «conquista» de un mundo abierto y extenso. Esto se evidencia, en especial, en los grandes santuarios de peregrinación y en las abadías del siglo XVIII. El retardado movimiento de Contrarreforma en Europa central condujo a la reconstrucción de la mayoría de los antiguos conventos destruidos durante las guerras religiosas, así como a la fundación de otros nuevos. Como ciudades celestiales, esos conventos estaban situados en la cima de algún monte, sirviendo de foco del mundo de su contorno. Su disposición simétrica expresaba la perfección y simbolizaba la *Civitas Dei* en la tierra. De hecho, los conventos barrocos de Europa central eran microcosmos completos, económicamente prósperos y espiritualmente fecundos²⁹. Sin embargo,



9. Karlsruhe, vista panorámica del
palacio y de la ciudad, según un
grabado del 1739.



10. G. B. Piranesi: vista del Porto di Ripetta, Roma.

un pronunciado eje longitudinal definía la relación activa con el medio ambiente, y los elementos verticales, como cúpulas y campanarios, interrumpían y, a la vez, daban sentido a su extensión.

Como ejemplo típico mencionaremos el monasterio benedictino de Melk, junto al Danubio en la Baja Austria. Su situación única en un promontorio rocoso sobre el río y sus extraordinarias dimensiones (el edificio tiene una longitud de 320 metros) hacen de Melk una de las soluciones más impresionantes a uno de los temas principales de la arquitectura barroca tardía. El monasterio se remonta a 1089 y, en general, su disposición sigue un trazado más antiguo. El arquitecto Jacob Prandtauer unificó los anteriores elementos separados en un edificio extenso y continuo (1702-1718) e introdujo un eje longitudinal que atraviesa toda la planta³⁰. Sobre todo, dio a la nueva iglesia una fachada de torres gemelas que da al río y al paisaje. Se levanta entre la Kaisersaal y la biblioteca, situadas simétricamente, que se unifican mediante un ala baja y transparente cuya fachada curva da marcada dirección al complejo. El conjunto de los tres elementos forma una tríada que simboliza la unidad del poderío terrenal, la sabiduría y la fe. En realidad, el abad de Melk, Berthold Dietmayr, fue elegido rector de la Universidad de Viena en 1706. Por tanto, Melk representa la última gran síntesis europea y su forma activa y persuasiva tiene toda la fuerza del arte barroco.

Entre las demás grandes instituciones religiosas de la época, señalaremos un ejemplo italiano, la *Superga*, cerca de Turín. El edificio era una ofrenda de Víctor Amadeo II en acción de gracias por su victoria sobre los franceses en 1706. La elección de un monte que dominaba todo Turín y sus alrededores es característica de las tendencias fundamentales de la época, y el arquitecto Filippo Juvarra dio al proyecto magnífica forma arquitectónica (1715). Lo mismo que en Melk, se halla un convento alargado al que precede una iglesia alta y dominante. La herencia clásica italiana se adelanta al primer término con su planta de nave central y la gran cúpula, así como un pórtico tetrástilo, que es inusitadamente profundo y sirve, sobre todo, para acentuar el eje longitudinal. El resultado es un edificio que se inserta en el paisaje mediante su extensión horizontal y, al mismo tiempo, su eje vertical representa un foco dominante.

Los santuarios del Barroco tardío eran muy visibles y sugerían eficazmente «la infinitud de la Naturaleza dominada por el hombre en servicio de Dios»³¹. Hacia el final del siglo XVIII, la secularización trajo el fin del mundo que representaban, pero el paisaje sacro que dominaban aún continúa siendo una realidad viva en muchas partes de Europa.

Durante la primera mitad del siglo XVIII se fue formando un nuevo concepto del paisaje. Ya en 1709 lord Shaftesbury escribió que el «orden genuino de la naturaleza» tenía que sustituir a la «irrisión



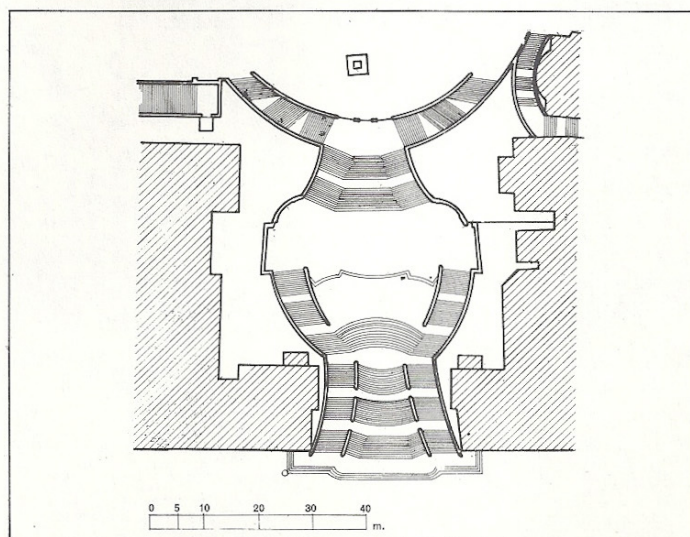


11. Vista de la Piazza di Spagna en
Roma, según G. B. Piranesi. Milán,
Raccolta Stampe Bertarelli.

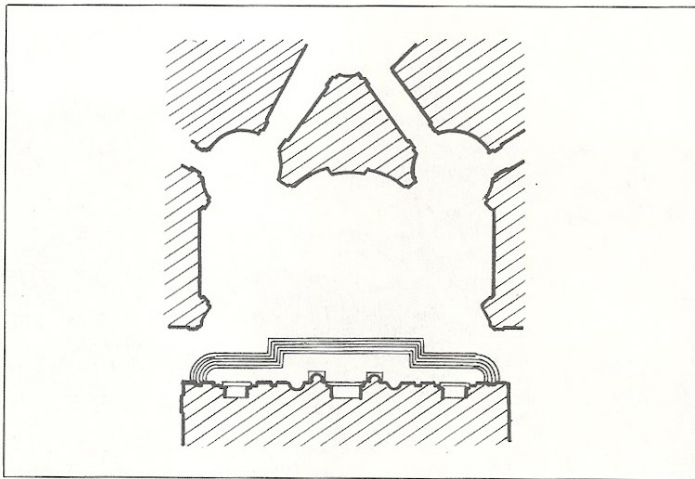


12. Scalinata di Piazza di Spagna, Roma.

13. Planta de la Scalinata di Piazza di Spagna, Roma (E.U.A.).



14. *Planta de la Piazza
Sant'Ignazio, Roma (E.U.A.).*
15. *Piazza Sant'Ignazio, Roma.*
16. *Fontana di Trevi, Roma.*





de los jardines principescos», y le apoyaron escritores como Joseph Addison y Alexander Pope. Aunque el «jardín paisajista» inglés no llegó a ser realidad hasta dos decenios después, gracias al genio original de William Kent³². Durante 1730-1740, diseñó los jardines de Chiswick, Stowe y Rousham, donde abandonó definitivamente la geometría simbólica y el parcelamiento de Le Nôtre y tendió hacia una naturaleza ligeramente estilizada, que pareciera más «natural» que la propia Naturaleza. Las suaves y onduladas colinas de Inglaterra eran un punto de partida ideal para tal concepción. La idea fundamental era el deseo de retornar a condiciones originarias y paradisíacas, arrojando por la borda los sistemas artificiales del Barroco, así como sus manifestaciones espaciales³³. Rebasa el alcance de este libro hacer un análisis detallado del jardín paisajista, pero mencionaremos algunas de sus características que nos permitan comprender mejor el concepto barroco al que sustituyeron³⁴. En Chiswick la casa (proyectada por lord Burlington y Kent) se construyó en estilo palladiano. Su carácter «clásico» representa evidentemente al nuevo hombre de la Ilustración, que se puso al frente del mundo «natural» del jardín. En vez de imponerse activamente en ese mundo, se mantuvo como espectador pasivo. En las disposiciones barrocas la relación era fundamentalmente distinta, pues el edificio expresaba una actitud de dinamismo y conquista y la Naturaleza se organizaba totalmente con un «sistema mundial» apriorístico. En este caso, edificio y medio ambiente formaban una totalidad espacial continua, mientras que el nuevo ideal del jardín inglés separaba el edificio del ambiente. Sin embargo, se indicaba una nueva fusión simbólica con la introducción de *ruinas artificiales*, con lo que se expresaba, mejor que con ninguna otra cosa, el nostálgico deseo de un «retorno». De ahí que la fusión con la Naturaleza solo fuera posible a través de la *muerte* de la arquitectura³⁵. El ideal del jardín paisajista llegó a aceptarse en general y se transformaron la mayoría de los jardines barrocos a costa de grandes dispendios. Hoy día, solo algunos de ellos han sido rehechos en su forma originaria.

La ciudad

La idea barroca de un espacio sistematizado e infinitamente extendido encontró su principal manifestación en el concepto, propio del siglo XVII, de *ciudad capital*³⁶. La ciudad capital era el centro de fuerzas que se extendían más allá de sus límites. Se hizo punto de referencia de todo un mundo, por lo cual redujo muchos centros menores a la simple categoría de «provinciano». El prototipo, naturalmente, era Roma, que ya en la Antigüedad había funcionado como *caput mundi*. Durante la Contrarreforma se restauró su antigua función y el papa Sixto V planeó una sistematización total del trazado urbano. Fundamentalmente trató de integrar los principales «focos»

religiosos mediante un sistema de calles rectas, imbuyendo valor ideológico a toda el área urbana. El carácter dinámico y «abierto» de la ciudad capital se expresaba así por su estructura interior. Durante el siglo XVI también se halla por vez primera que la red de calles urbanas tiende a integrarse con las carreteras «territoriales» exteriores. Además de Roma, el proceso barroco de sistematización tuvo sus resultados más interesantes en París y en Turín. Mientras que los focos romanos eran monumentos religiosos, París dio ese cometido a las plazas, las llamadas *places royales*, cuya simple forma geométrica se centraba en una estatua del soberano. Por tanto, el verdadero foco era el soberano absoluto. Posteriormente, Le Nôtre introdujo su idea de perspectiva radial e infinita, con la cual se dio forma precisa al concepto de extensión. Durante el reinado de Luis XIV, se había definido la estructura básica de París. Sus elementos constitutivos son nudos espaciales, caminos y distritos regularmente proyectados. Los edificios se planearon en relación con el sistema espacial, por lo cual no tuvieron ninguna fuerte individualidad plástica. El trazado del Turín del siglo XVII también expresa claramente el sistema ideal de monarquía absoluta y su estructura espacial tenía el carácter francés de red extendida horizontalmente. Sin embargo, el sistema secular o civil contrasta con la verticalidad de las torres y las cúpulas de las iglesias. Así, Turín representa una síntesis singular de las cualidades fundamentales de París y de Roma, y sus alrededores también unifican los aspectos seculares y sacros del paisaje barroco. Pero ninguna de las tres ciudades tuvo en cuenta el desarrollo total de un plan barroco. Hubo que contar con las circunstancias existentes, arquitectónicas y topográficas; los resultados son transigencias fascinadoras, aunque Turín se acercó más a una sistematización social. Pero la «ciudad ideal» del siglo XVII tiene su ejemplo en Versalles. Allí el palacio forma el centro de dos amplios espacios definidos por perspectivas radiales: la ciudad a un lado y el paisaje al otro.

Las cualidades fundamentales de Versalles se repitieron en muchas de las «ciudades residenciales» del Barroco tardío en el siglo XVII. En Mannheim, Stuttgart y Würzburg el palacio no estaba situado en medio de la propia ciudad, sino que servía de foco de un conjunto mayor que abarcaba un paisaje idealmente «abierto». El ejemplo más perfecto de ese concepto lo ofrece *Karlsruhe*. La ciudad la fundó, en 1715, el margrave Karl Wilhelm de Baden-Durlach, quien quizá trazó personalmente el proyecto que realizó el ingeniero militar Jakob Friedrich von Betzendorf. La torre del palacio se alza en el centro de un sistema de treinta y dos calles radiales que, debido a la falta de fortificaciones, tienen extensión «infinita». Dentro de ese trazado regular se definen diversas relaciones espaciales. Un cuarto del círculo lo ocupa la ciudad trazada con regularidad.